علامات .. والقارىء العربي

ظلّت الاعداد الأولى من علامات تدور في حلقة ضيقة من التوزيع داخل حدود المملكة العربية السعودية، وكان وصولها إلى يد المثقف العربي مرتهناً بمعارض الكتب التي تشارك فيها الرئاسة العامة لرعاية الشباب أو الاهداءات الشخصيّة التى تظلّ محدودة مهما حاولنا توسيع دائرتها..

وكنّا نتلمّس شيئاً من الطلب والرغبة في الحصول على أعداد المجلة عبر الرسائل التى تصلنا من أقطار العالم العربي ممن تيسّر لهم الاطلاع على بعض أعدادها سواء في معارض الكتب أو عبر صلتهم بمن وصلت إليهم المجلّة اهداءً، وكانت تلك الرغبة تشكّل حافزاً لنا للتفكير الجدّى في مسألة التوزيع خارج المملكة وكنّا نتهيّب تلك المسألة قليلاً لما ندركه من تشبّع المكتبة العربية بالاصدارات المختلفة التى يختلط فيها الجيد بالردىء ويشتبه فيها الحسن بالسىء مما يحوج القارىء الحصيف إلى وقت غير قليل لمعرفة هذا الجيد الحسن ومتابعته بعيداً عن الرديء والسيء الذى لا يخرج عن تزييف المعرفة..

ومع ذلك كلّه فإننا لا نتردّد في الاقدام على هذه الخطوة التى تشفع لنا فيها الاقلام العربية التى تشاركنا هذا الفعل الثقافي وهى أقلام استطاعت أن تشارك في صياغة الثقافة العربية المعاصرة وأن تبذل جهداً كبيراً في توثيق الصلة بينها وبين موروثها من ناحية ومن ناحية أخرى عقد

روابط الصلة بينها وبين المنجز الثقافي في الفكر الانساني المعاصر.. وكانت نتائج هذه الخطوة مشجعة لنا إذ لم تلبث شركة التوزيع التى تتولَى عنا هذه المسألة أن بدأت تطالبنا برفع عدد النسخ التى نعرضها في هذا القطر العربي أو ذاك لكى تستجيب لطلب القارىء العربي ورغبته في التواصل مع علامات..

ولعلّ هذا الأمر المشجعَ لنا ولكتابنا لبذل مزيد من الجهد الذى يتكافأ مع هذه الثقة يدفعنا على نحو أكثر جدية للبحث عن نقاط جديدة للتوزيع في أقطار عربية لم تصلها المجلّة بعد في الوقت الذى ستقوم فيه بزيادة عدد النسخ تحقيقاً لرغبة قرائنا الكرام..

وإننا إذ نحمل هذا الوعد في مقدّمة هذا العدد؛ فإننا نراهن كما نفعل دائماً على تواصل كتابنا الكرام وثقتهم بنا كما عهدناهم منذ أن أعلنا لهم عن عزمنا على إصدار هذه المجلّة الدورية المعنية بقضايا النقد الأدبى.!

أسرة التحرير

ديكارت والفكر المعاصر

عبد السلام بنعبد العالي

أحب أن أقف في بداية هذا العرض، وبمناسبة هاته الذكرى* عند لفظي الذاكرة والذكرى اللذين تعودنا أن نربطهما فيما بينهما، وأن نعلقهما بنمط واحد من أنماط الزمان هو نمط الماضي. ولا بأس أن نستأنس هنا بإشارة لهايدغر طالما رددها في عديد من محاضراته يؤكد فيها أنه "في البدء لم يكن لفظ ذاكرة ليعني القدرة على إحياء الذكرى واسترجاع الماضي" إن ذلك اللفظ يحيل "إلى النفس بكاملها كاستيعاب باطني دائم لكل ما يخاطب الاحساس بكامله. الذاكرة في أصلها هي الحضرة بالقرب من... هي أن نظل مشدودين إلى... لا إلى الماضي وحده وإنما إلى الحاضر، وكل ما سيأتي، إن ما مضى وما هو حاضر وما سيأتي، كل هذا يلتقي في وحدة الحضرة التي تتخذ كل مرة طابعاً خاصا".

في هاته الحضرة إذن لا يجثم علينا الماضي بكل ثقله، وإنما ينفجر اندفاعه نحو المسقبل، أو لنقلْ إننا لنحيي الماضي هنا لا لنبتعد عنه، الحضرة إذن ليست حضوراً وامتلاءً وإحياءً ووصلاً واتصالاً، وإنما هي كذلك وربما أساساً غياب وابتعاد وانفصال. فليست الذكرى فحسب في مناسبة استرجاع وربط للصلة، وإنما هي كذلك، وربما أساساً، مناسبة انفصال وتجديد للإنفصال. إنها ليست مناسبة إحياء، فقد تكون أيضاً، وربما أساساً مناسبة دفن جديد.

* عرض قدم بمناسبة الذكرى الأربعمائة لميلاد ديكارت.

على هذا النحو ينبغي أن نتساءل بمناسبة هذه المسافة الزمنية التي تبعدنا عن ديكارت، عن المسافة المعنوية التي أصبحت تفصل الفكر المعاصر، في مجمله، عن "أبي الفلسفة الحديثة"، ونحصر أهم الأفكار التي يتحدد بها هذا الفكر كانفصال عن الديكارتية.

ولعل أكثر هاتفه الأفكار أهمية، وربما ما يؤسس مجمل الأفكار الأخرى، هو أن الفكر المعاصر ينفصل عن " فيلسوف البداهة والوضوح" عندما يؤكد على فكرتي اللامباشرة والانفصال.

تتجلى هاته الخاصية أول ما تتجلى في الميدانين العلمي واللابيستيولوجي. العلم الذي نعاصره اليوم مختلف عن علم ديكارت فلسفةً وشكلاً ومضموناً، وابيستيولوجيته هي، كما قيل، ابيستمولوجيا لاديكارتية. صحيح أن هذه الابستيمولوجيا لا تذهب حتى نفي الوضوح، لكنها تجعله غاية وليس منطلقا ووضوحها وضوح استدلالي لا حدسي. إنها تضع الوضوح في التراكيب المعرفية، وليس في تأمل منعزل لموضوعات مركبة. وهي تؤمن بالوضوح الاجرائي محل الوضوح في ذاته، بالوضوح المبني عوض الوضوح المعطي، وبالحدس النتيجة بدل الحدس المنطلق.

هذه الروح الاستدلالية، وهاته اللامباشرة تتجاوز اليوم الميدان العلمي لتطال الكائن ذاته. إن كانت هناك خاصية عامة تميز الفكر المعاصر فهي، في نظرنا هاته اللامباشرة. لا اشير هنا فحسب إلى ما أصبح يسمى الطابع الأيديولوجي للأفكار أو البعد اللاشعوري للحياة البشرية، وإنما بصفة أعم، إلى سمة اللف والدروان والتحجب التي تطبع الفكر المعاصر. فهذا الفكر هو فكر اللامباشرة لأنه يجعل التستر "صفة" الكائن، واللاانكشاف علامة على الحقيقة.

الوجود المعاصر وجود متستر، والفكر المعاصر يضع الكلمات والأشياء في لعبة التستر وجدلية الظهور والاختفاء بل إنه يجعل ما وراء

الستار مجرد نتيجة "ومفعول للوهم الذي يبعثه فينا الستار عندما يمنعنا أن ننظر إليه كستار " على حد تعبير نيتشه. فالطبيعة والحقيقة والوجود " امرأة " لا تفصح عن جمالها وطبيعتها وحقيقتها إلا " بالتستر وراء اللغز وعدم اليقين ".

نقطة أساسية تتمخض عن هذه اللامباشرة، ينفصل فيها الفكر المعاصر عن "فيلسوف البداهة والوضوح" هي الطابع التعددي لهذا الفكر. ذلك أن ما يبين الوضوح عند ديكارت هو اعتماده مفهوم الوحدة. الوضوح هو أن تكون الفكرة ماثلة للفكر في وحدتها، وبتعبير ديكارت، في بساطتها وعدم تركيبها. الوضوح هو ألا يكون الفكر أمام ما من شأنه أن يجعله مرتكباً متردداً متشككاً. الوضوح هو وحدة الفكر مع موضوعه بحيث لا يبقى مجال لا لتعدد الموضوعات ولا لكثرة السبل التي تؤدي إليها مما يدفع كل شك ويوحد الحقيقة باليقين ويجعل الحقيقة واحدة لا تدرج فيها ولا تراتب.

الفكر المعاصر، الذي قيل عنه إنه يقوم على فلسفات الشك والوجس، هو فكر تعددي بأكثر من معنى. لا اشير هنا من جديد إلى الطابع الاستدلالي، لا الحدسي لهذا الفكر، كما لا أشير إلى تعدد المناهج والطرق التي يعتمدها (على عكس المنهج الديكارتي الموحَّد). وإنما إلى تفتت الكائن وتعدد المنظورات التي ننظر من خلالها إليه. وكل ما يجمله نيتشه في مفهوم المنظورية persspectivisme.

ينقلنا مفهوم المنظورية هذا، وتعدد التأويلات بل وصراعها وإدخال مفهوم القوة أو السلطة في ميدان المعرفة، إلى نقطة أخرى يبتعد فيها الفكر المعاصر عن روح الديكارتية، وهي تتلخص في أن هذا الفكر لا يقبل، أو لا يكتفي بأن يقبل، بأن تؤول مسألة المعرفة إلى "قضية منهج".

معروف أن "أبا المنهجية الحديثة" صاحب "المقال" قد جعل غايته بناء منهج سليم يجعلنا ندرك الحقيقة في العلوم، ويبعدنا عن كل التأويلات الخرافية ويمكننا أن نكون "سادة على الطبيعة ممتلكين لها".

أوضح الفكر المعاصر أن قضية المنهج هاته ليست بالأولوية التي يعطيها إياها ديكارت وأن مسألة المعرفة ليست منهجية وإنما هي قضية أخلاقية سياسية. قضية المعرفة لا تكمن في البحث عن خطاب الحقيقة وتحديد منهج الوصول إليه، وإنما في تقصي ما يتولد عن الخطابات من "مفعولات الحقيقة". قضية المعرفة لا تكمن في تحديد منهج الوصول إلى الحقيقة وبلوغ اليقين، وإنما في تحديد الجهات التي تنتمي إليها حقائق بعينها، وتعيين النموذج الذي يضع تلك الحقائق. يتعلق الأمر بإقامة "اقتصاد سياسي للمعرفة" للوقوف على الكيفية التي يدُبَّر بها أمر الحقيقة في المجتمع. فالحقيقة لا تتوقف على "سلاسل حجج" وانتظام خطاب وإنما على "نظام الخطاب"، فإن كان مفتاح المعرفة عند ديكارت هو "المقال في المنهج" فإن مقالنا المعاصر هو "نظام المقال" أو كما نقول "نظام الخطاب".

هذا التحول الأساسي لفلسفة الارادة، وهذا الطرح الجديد لارادة المعرفة من حيث أنها إرادة قوة وتمكن، وهذا التعدد على مستوى المنهج والمنظور والحقيقة، كل هذا زعزع اليوم، وأكثر من أي وقت مضى الحامل الذي لم يكن الموجود ليستمد وجوده إلاّ منه ليغدو "موضوعاً يمثل أمامه". أشير هنا إلى ما غدا يسمى بتقويض الكوجيطو وتفكيك الذات الفاعلة.

الحقيقة أن "الكوجيطو" مانفك يتلقى ضربات منذ "ميلاده" عند "فيلسوف الكوجيطو"، سواء على يد كنط أو هيجل أو نيتشة أو هوسرول حتى هايدم إلاّ أن الضربات الكبرى التي تلقاها من الفكر المعاصر جاءته من "هامش" الفلسفة. أشير هنا إلى مفعولات مفكرين أمثال نيتشه وفرويد وليفي ستروس وبارت وبلانشو والقائمة طويلة... ولعل أحسن من لخص موقف الفكر المعاصر من الكوجيطو هو لاكان في عبارته "أفكر حَيْث لا أُوجد، وأوجد حيث لا أفكر".

تصدع الأنا، وإقحام فجوة بين الفكر والوجود، يحدث فراغاً في ما كانت العقلانية التقليدية تراه ممتلئاً ويجعل العقلانية المعاصرة تبتعد أشد

الابتعاد عن عقلانية "أبي العقل والعقلانية". غير أن ما يجعل العقلانية المعاصرة تنفصل عن نظيرتها التقليدية أشد الانفصال هو ما يمكن أن نسميه إعادة الاعتبار لرسوم المخيلة. ذلك أن ما يميز العقلانية الديكارتية والمد الذي غرف من نبعها هو التنقيص الانتلطوجي من صور الخيال، والاحتقار السيكولوجي لوظيفته التي هي "مصدر الخطأ والفساد" ولعل أهم إسهامات الفكر المعاصر في هذا الباب هو إثباته بأن الخيال خاضع لمنطق لا يقل إحكاما عن منطق العقل التقليدي. وربما كان هذا أهمّ ما أثبتته الدراسات السيميولوجية في شتى المجالات تلك الدراسات التي حاولت رصد "منطقة الخيالي" معيدة الاعتبار للميتوس إلى جانب اللوغوس.

لا يمكن أن نختتم هذا العرض الوجيز من غير أن نتساءل عما إذا كان بإمكان ديكارت أن نقوم إزاء التراث الفلسفي الذي انحدر منه بمثل هاته المقارنة التي نقوم بها الآن؟ ولسنا في حاجة إلى تحليل جديد للإجابة عن هذا السؤال. ذلك أن مؤسس الحداثة الفلسفية، وعدو التقليد والذاكرة والزمان والتاريخ وأرسطو، يختلف عنا في انفصاله عن التراث أشد الاختلاف. فعداوته للتقليد مختلفة عن عداواتنا، وخصامه مع أرسطو مختلف عن خصامنا نحن معه هو. فإذا كان هو قد أولى ظهره، أو اعتقد أنه أولى ظهره لأرسطو، فكان خصامه مع المعلم الأول طلاقاً بائناً فإن خصامنا نحن معه هو خصام عشاق. ولا عجب في ذلك فهو لم يكن إلا مؤسس علم الطبيعة. أما نحن فمازلنا نعيش على علم واحد، كما قال ماركس هو علم التاريخ.

بهذا المعنى تحدثنا في بداية عرضنا عن الذاكرة والإحياء كانفصال. ذلك إن إثبات مدى انفصالنا عن "أبي الفلسفة الحديثة" لا يمكن أن يكون إلا إثباتاً لمدى ديننا له، ومدى حضوره، أو حضرته، في ثقافتنا وفكرنا.

* * *

" الحداثة النقدية الأولى "

تامر سلوم سلوم

كان شعر بشار وأبي نواس وأبي تمام بداية جديدة في الشعر العربي، كان عالماً غريباً من المعاني وهدماً للتصور التي استقرت في الذهن بتأثير العادة والوراثة ، وخلقاً للغة جديدة تغير اللغة الشعرية السائدة . ولهذا كان قبوله أو تسويغه قبولاً لمبدأ التحول والهدم والتجاوز.

وكان (المبرد) على الصعيد النظري أول من تعاطف مع الشعر المحدث يقول : " وليس لقدم العهد يفضل القائل ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ، ولكن يعطي كل ما يستحق " (١).

المبرد هنا يؤكد على أهمية النص الشعري وأنه لا يصح تقييم الإبداع بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به - بل يجب أن نقيمه استناداً إلى حضوره ذاته - إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص ، فكل إبداع برقٌ لا يتكرر وانبجاس مفاجئ قائم بذاته ، ينظر إليه في حدود ذاته .

النص الشعري ليس انعكاساً، وليس مستودعاً للمعاني التي تأتي من الخارج . وما يؤديه إلينا النص الشعري لم يكن له وجود قبل تمام إنشائه . اللغة تولد معاني لم يكن لها من قبل وجود. اللغة عنصر فعَال في تكوين المعنى نفسه، وفي وسعها أن تكوّن معاني وارتباطات لم تكن مألوفة من قبل .

النص الشعري ، من هذه الشرفة ، ينفصل عن الماضي تقليداً ونقداً يتيح لنا أن نرى كل شيء في ضوء جديد. ولهذه النظرة كان يُختار أشعار المحدثين أو المولدين مسوّغاً اختياره بأنها " حكيمة مستحسنة يحتاج إليها للتمثل لأنها أشكل بالدهر " (٢) . أي لأنها أكثر التصاقاً بالحياة

وتعبيراً عنها من الشعر القديم . ويدل تمثله بشعر أبي تمام في مواطن كثيرة من كتاب (الكامل) ومقارنته له بغيره على فهمه للشعر المحدث وقبوله له . ومن ذلك - مثلاً - ما جاء في الكامل (٣) : " ومن ظرفاء المحدثين اليمانية من يعمل هذا اعتماداً لإيثار لغة قومه قال الحسن بن هانئ الحكمي :

حبَ المدامــة ذو سمعت بــه　　لم يبق فيــه لغيرهــا فضــلا

وقال حبيب بن أوس الطائي :

أنا ذو عرفت فإن عرتك جهالــة　　فأنـا المقيـم قيامـة العــذَال

وفي ضوء ذلك راح يقارن بين قول ابن أبي عيينة :

ما راح يوم على حي ولا ابتـكرا　　إلا رأي عبـرة فيــه إن اعتبــرا
ولا أتت ساعة في الدهر فانصرمت　　حتـى تـؤثـّر في قـوم لها أثــرا
إن الليالي والأيــام أنفسهـــا　　عن غير أنفسها لم تكتم الخبــرا

فقال هذا المعنى حبيب بن أوس الطائي وجمعه في ألفاظ يسيرة فقال:

عمري لقد نصح الزمان وإنــه　　لمـن العجـائب ناصـح لا يشـفق

فزاد بقوله : " ناصح لا يشفق " على قول ابن أبي عيينة شيئاً طريفاً، وهكذا يفعل الحاذق بالكلام " (٤)

وحين يواجه قول أبي تمام في رثاء رجل :

عجبت لصبري بعده وهو ميت　　وقـد كنت أبكيه دماً وهـو غائب
على أنها الأيام قد صرن كلها　　عجائب حتى ليس فيها عجائب

يقول : " وليس بناقصه حظه من الصواب أنه محدث " (٥).

ويروى له الصولي قوله : " وما أشبه أبا تمام إلا بغائص يخرج الدر والمخشلبة " (٦) . وقوله : والله إن لأبي تمام من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعراء الأوائل ما وجد فيه مثله " (٧).

وفي رواية أن عبدالله بن المعتز قال له يوماً : يا أبا العباس ضع في نفسك من شئت من الشعراء ثم انظر ، أيحسن أن يفعل مثل ما قال أبو تمام لأبي المغيث موسى بن ابراهيم الرافقي يعتذر إليه :

شهدت لقد أقوت مغانيكم بعد ومحّت كما محّت وشائع من برد
وأنجدتم من بعد إتهام داركم فيا دمع أنجدني على ساكني نجد

ثم مر فيها حتى بلغ إليه قوله في الاعتذار :

أتاني مع الركبان ظنّ ظننته لففت له رأسي حياءً من المجد
لقد نكب الغدر الوفاءَ بساحتي إذن ، وسرحت الذم في مسرح الحمد
جحدت إذن كم من يد لك شاكلت يد القرب أعدت مستهاماً على البعد
ومن زمن ألبستنيه كأنه إذا ذكرت أيامه زمن الورد
وكيف وما اخللت بعدك بالحجى وأنت فلم تخلل بمكرمة بعدي
أسر بل هجر القول من لو هجوته إذن لهجاني عنه معروفة عندي؟
كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي ، ومتى ما لمته لمته وحدي
فإن يك جزمٌ عنَّ أو تك هفوة على خطأ مني فعذري على عمد

فقال أبو العباس بن يزيد : ما سمعت أحسن من هذا قط، ما يهضم هذا الرجل حقّه إلا أحد رجلين : إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام ، وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه [(٨)]. ولقد كان الشعر المحدث مصدر قلق وتساؤل لدى بعض النقاد. غير أنه لا يلغي عمقياً إمكان التقارب أو إمكان التعاطف والتلاقي معه في نقاط عديدة . يدل على ذلك ما يروى عن العالم اللغوي التوجي من أنه سئل عن شعر أبي تمام بعد أن سمع قصيدة أبي تمام التي أولها :

طلل الجميع لقد عفوت حميدا وكفى على رزئي بذاك شهيدا

كيف ترى هذا الشعر فقال " فيه ما أستحسنه ، وفيه ما لا أعرفه ولم

أسمع بمثله ، فأمّا أن يكون هذا الرجل أشعر الناس جميعاً ، وإما أن يكون الناس جميعاً أشعر منه ! (٩).

كما كان علي بن الجهم من الشعراء الذين وصفوا أبا تمام بأنه " مثقف القوافي ، ورائض صعبها" وذلك في رثائه له (١٠) :

أودى مثقفها ورائض صعبها وغدير روضتها أبو تمام

وقال عنه أبو الشيص في رثائه :" أكبر في الأرض من الأرض" (١١) :

أصبح في ضنك من الأرض أكبر في الأرض من الأرض

وعمارة بن عقيل الذي قال حين سمع قصيدته في الاغتراب :

غدت تستجير الدمع خوف نوى غد وعاد قتاداً عندها كلّ مرقد
وأنقذها من غمرة الموت أنه صدود فراق لا صدود تعمد
فأجرى لها الإشفاق دمعا مورداً من الدم يجري فوق خد موردَ
هي البدر يغنيها تودد وجهها إلى كلّ من لاقت وإن لم تودّدَ

ثم قطع المنشد ، فقال عمارة : زدنا من هذا ، فوصل وقال :

ولكنني لم احو وفراً مجرّماً ففزت به إلا بشمل مبدد
ولم تعطني الأيام نوماً مسكنا ألذ به إلا بنوم مشرد
وطول مقام المرء في الحيَ مخلق لديبا جتيه فاغترب تتجدد
فإني رأيت الشمس زيدت محبّة إلى الناس إذ ليست عليهم بسرمد

قال .. حبَب إليَّ الاغتراب ، وهو أشعر الناس (١٢) ولما سمع رائيته عصفت بكل شعر في لحنها ، وقال : " لقد وجد ما أضلّته الشعراء ، حتى كأنه كان مخبوءاً له : (١٣)وابن الرومي كان يعترف بتتلمذه (١٤) ، وابن المعتز الذي كان يصف شعر أبي تمام بأنه " كله حسن" أو يقول " أكثر ماله جيد" وإن البحتري " يغرق في بحره " وليس " في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة " (١٥).

وقد دافع ابن المعتز عن .. الخصال الملازمة لرقة الرموز وترفها. بل نراه يخوض أول مساجله مهمة نعرفها في تراثنا النقدي دفاعاً عن ضروب من الشعر؛ ويرجع سبب هذه المساجلة إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبي نواس وأنشدت في المجلس قصيدة النواسي .

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجاباً بالقصيدة ، وخصوا بيتاً منها بتقدير لافت ، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية : ﴿ ولا تيئسوا من روح الله إنه لا ييئس من روح الله إلا القوم الكافرون ﴾ (يوسف ٨٧ : ١٢) وهو معنى يؤكد دلالة النفي المضمّن التي يؤديها بيت النواسي . داخل العقيدة .. للصرامة الاعتزالية التي ضيّق بها إبراهيم بن سيار النظّام من مفهوم " العفو " . ولكن هذا التأويل الذي يصل بيت النواسي بمفهوم " العفو" الذي يتبناه ابن المعتز " السنّي " والذي يعد نفياً ضمنياً لصرامة " الوعيد" الاعتزالي في " النهي عن المنكر". هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذي كتب إلى ابن المعتز قائلاً : " وكان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم .. ولا يدونوه في كتبهم - ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم. لأن ذوي الأقدار والأسنان يجلون عن روايته .. والأحداث يغشون بحفظه. ولا ينشد في المساجد ، ولا يتجمل بذكره في المشاهد، فإن صنع فيه غناء كان أعظم لبليته ، لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى ، فيهيّج الدواعي الدنيئة . ويقوي الخواطر الرديئة. والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوي ونفسه الأمارة بالسوء. والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها. والحسن بن هانئ ومن سلك سبيله من الشعراء في الشعر الذي ذكرناه .. شطار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم

وحسنوا ركوب القبائح. فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل متصون أن يتقبح ما استحسنوه ، ويتنزّه عن فعله وحكايته. وقول هذا الخليع : ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى ، حضّ على المعاصي، أن يتقرّب إلى الله عز وجل بها ، تعظيماً للعفو، وكفى بهذا مجوناً وخلعاً داعياً إلى التهمة لقائله في عظيم الدين. وأحسن من هذا وأوضح قول أبي العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب فكيف ترى حال من لايتوب (١٦).

ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبي بكر (نطاحة) ولم يؤسس الشعر بأنه على أن يكون المبرر في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغو بصبوة ، ولم يرخص في هفوة ، ولم ينطق بكذبة ، ولم يغرق في ذم ، ولم يتجاوز في مدح ، ولم يزور الباطل ويكسبه معارض الحق ، ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعدي بن زيد العبادي ، إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً مواعظ في أشعارهما من امرئ القيس والنابغة .

" وهل يناشد الناس أشعار امرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعهيرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وهل يروي ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبي صلى الله عليه وسلم ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر... »

وواضح في إجابة ابن المعتز حماسته في الدفاع عن تأويله السابق لمعنى " العفو " في مقولة أبي نواس من ناحية ، وصلة هذا التأويل بمعنى استاء " المغفرة " الذي يبرر أخلاق الترف التي عاشها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية " (١٧) .

وفي هذا الضوء نفهم مواقف ابن المعتز في كتابه (فصول التماثيل) عند خمريات المحدثين فيقول : " وكان جماعة مثل أبي نواس والخليع وأبي

هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي، وبما استنبطوا من معاني شعره " (١٨).

فيقول : " الجريال اللون الأحمر ، ومعنى البيت أن شربتها حمراء وبلتها بيضاء، هذا معنى حسن وإن كان مستوراً . وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفاً .

قال أهل النظر: فللاعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى، وللحكمى حسن التمثيل والزيادة فيه " (١٩).

وقد كان ابراهيم بن العباس الصولي يقول لأبي تمام : " أمراء الكلام رعية لإحسانك (٢٠) ، وكان يعده " أشعر أهل زمانه " (٢١) .

ومن الكتاب الذين وقفوا إلى جانب أبي تمام الحسن بن وهب الذي قال: " وأما الشعر فلا أعرف - مع كثرة مدحي له وشغفي به في قديمه وحديثه - أحسن من قول أبي تمام في المعتصم بالله ولا أبدع معاني ولا أغرب لفظاً " ثم أنشد قصيدته في المعتصم التي منها :

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به ... نظم من الشعر أو نثر من الخطب
فتح تفتح أبواب السماء له ... وتبرز الأرض في أثوابها القشب
لقد تركت أمير المؤمنين بها ... للنار يوماً ذليلا الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى ... يقله وسطها صبح من اللهب
حتى كأن جلاليب الدجى رغبت ... عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار والظلماء عاكفة ... وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت ... والشمس واجبة من ذا ولم تجب
ما ربع مية معموراً يطيف به ... غيلان أبهى ربىً من ربعها الترب
ولا الخدود وقد أدمين من خجل ... أشهى إلى ناظري من خدها الترب
سماجة غنيت منا العيون بها ... عن كل حسن بدا أو منظر عجب .. (٢٢)

ثم قال : " كان يمر للقدماء بيتان يستحسنان في قصيدة فيجلّون بذلك ، هذا كله بديع جيد" [٢٣]. وفي رواية أنه قال لأبي تمام : أفهم المعتصم بالله من شعرك شيئاً ؟ قال : استعادني ثلاث مرات :

وإن أسمجَ من تشكو إليه هوى ما كان أحسن شيء عنده العذل [٢٤]

ومن هؤلاء الكتاب عون بن محمد الذي كان يقول : " من استطاع أن يأخذ المعنى فيصنع به صنع أبي تمام ، وإلاّ فلا يتعرَض له " [٢٥] .

ويعرض ابن قتيبة موقفه من القدم والحداثة ، ويعلي على نحو خاص من شأن القيمة الذاتية للشعر بوصفها معياراً للجودة . وهو إعلاء يعطي للنصوص قوانينها الإبداعية الخاصة بها ، وينزل من قيمة التقدم في الزمان أو التأخر فيه ، فالتقدم أو التأخر في الزمان لا يزال زيّاً لا يتيح للناقد أو القارئ يتأمل إلا وقائع وقضايا لاتفصح عن النصوص الشعرية إلا جزئياً. وعلينا أن ننتظر من الشعر أكثر مما ننتظر من الزمان. ومقابل هذه القيمة أو هذه الأهمية التي يمثلها زمن الشعر تبدو مشكلة القدم والحداثة أنها ليست إلا عائقاً محضناً . يقول ابن قتيبة : " ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الإكبار لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلاً حظه ، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده، إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجية في أوله . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد هممت بروايته ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعهدم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانيء

وأشباههم. فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه (٢٦) .

ويعرض الصولي في مقدمة كتابه (أخبار أبي تمام)(للجدال الذي أثير حول أبي تمام وإلى افتراق آراء الناس فيه بشكل يدعو إلى العجب ويقسمهم إلى معسكرين : معسكر ينصره وهم مرنوا ذوقه وعقله ولم يتقيدوا بقديم . فقد أعجبوا بأبي تمام أي إعجاب وأفرط بعضهم فجعلوه نسيج وحده وسابقاً لا مساوي له ، لأن أبا تمام كان يغوص في الغالب أو يرتفع حتى لايدركه إلاّ الخاصة . ومعسكر يخذله وينتصر عليه وهم أصحاب التقليد والإتباع والإدعاء ، فكرهوا أبا تمام وكرهوا ما جاء به من شعر جديد . يقول الصولي : " وعجبت من افتراق آراء الناس فيه ، حتى ترى أكثرهم والمقدّم في علم الشعر وتمييز الكلام منهم ، والكامل من أهل النظم والنثر فيهم ، يوفيه حقّه في المدح ، ويعطيه موضعه من الرتبة ، ثم يكبر بإحسانه في عينه ، ويقوى بإبداعه في نفسه ، حتى يلحقه بعضهم بمن يتقدمه ، ويفرط بعض فيجعله نسيج وحده ، وسابقاً لا مساوي له .

وترى بعد ذلك قوماً يعيبونه، ويطعنون في كثير من شعره ويسندون ذلك إلى بعض العلماء ، ويقولونه بالتقليد والإدعاء ، إذ لم يصح فيه دليل ، ولا أجابتهم إليه حجّة (٢٧) .

وعند الصولي أنه ما من أحدٍ من الصنفين يجرؤ أن يقرأ له قصيدة واحدة مخافة أن ينفضح عجزه إزاء مالم يعرف مثله . يقول الصولي: "ورأيت مع ذلك الصنفين جميعاً وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره، والتبيين لمراده ، بل لا يجسر على إنشاد قصيدة واحدة له ، إذا كانت تهجم- لابدَ - به على خبرٍ لم يروه ، ومثل لم يسمعه ، ومعنى لم يعرف مثله " (٢٨) .

ويتابع الصولي شارحاً الأسباب التي دفعت خصوم أبي تمام إلى رفض شعره ، وقطيعتهم معه ، ومع أسسه وجماليته ، وتثبيت أسس القديم بوصفه قوة مطلقة ضد الاحتمال والغريب والغامض والمتناقض . يقول الصولي : " أما ما حُكي عن بعض العلماء في اجتناب شعره وعيبه ، ولا أسمي منهم أحداً لصيانتي لأهل العلم جميعاً ، وإبقائي عليهم ، وحياطتي لهم ، فلا تنكر أن يقع ذلك منهم . لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم، وكثرت لها روايتهم ، ووجدوا أئمة قد ماشوها لهم ، وراضوا معانيها ، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها واستجادة جيدها وعيب رديئها .

وألفاظ القدماء وإن تفاضلت فإنها تتشابه ، وبعضها آخذ برقاب بعض ، فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه ، ويقوون على صعبها بما ذللوه . ولم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولارواة كرواتهم ، الذين تجتمع فيهم شرائطهم ، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به، وقصروا فيه فجهلوه فعادوه كما قال الله جل وعز : ﴿ بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه﴾، وكما قيل : الإنسان عدوّ ما جهل ، ومن جهل شيئاً عاداه. وفرّ العالم منهم من قوله إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشار وأبي نواس ومسلم وأبي تمام وغيرهم ، من " لا أحسن" إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام ، لأنه أقربهم عهداً ، وأصعبهم شعراً . وكيف لايفر إلى هذا من يقول : اقرؤوا عليَّ شعر الأوائل، حتى إذا سئل عن شيء من أشعار هؤلاء جهله ، وإلى أي شيء يلجأ إلا إلى الطعن على ما لم يعرفه، ولو أنصف لتعلم هذا من أهله كما تعلم غيره، فكان متقدماً في علمه ، إذ كان التعلم غير محظور على أحد ، ولا مخصوص به أحد" (٢٩) .

ويمكن أن نوجز هذه الأسباب في سبعة :

١ - إلفتهم لأشعار الأوائل بحيث سهلت عليهم .

٢ - رواية " الأئمة " لها . ومماشاتها ، وإيضاح معانيها.

٣ - مجاراة هؤلاء الأئمة فيما ذهبوا إليه .

٤ - تشابه ألفاظ القدماء وترابطها بحيث يتمكنون من أن يعرفوا منها ما صعب بما سهل .

٥ - عدم وجود رواة للشعر المحدث ، شأن الشعر القديم.

٦ - التقصير في روايته أدى إلى التقصير في فهمه ، فجهله العلماء، فعادوه .

٧ - عدم الاعتراف بهذا التقصير ممّا أدى بهم إلى الطعن على الشعر المحدث . وبخاصة شعر أبي تمام ، وذلك تعويضاً منهم عن جهلهم ، وستراً لنقصهم (٣٠) .

على أن هناك صنفاً ثانياً غير العلماء دفعهم خمولهم وسقوطهم وطلبهم للشهرة لمعاداة أبي تمام . وقديماً قيل : خالف تذكر . يقول الصولي: " فأما الصنف الثاني ممّن يعيب أبا تمام ، فمن يجعل ذلك سبباً لنباهة ، واستجلاباً لمعرفة ، إذ كان ساقطاً خاملاً ، فألف في الطعن عليه كتباً ، واستغوى عليه قوماً ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجري له ذلك في النقص إذ لم يقع له حظ في الزيادة ، ومكسب بالخطأ إذا حرمه من جهة الصواب . وقد قيل : خالف تذكر " (٣١) .

وهؤلاء ذوو منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم . يقول الصولي : ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى يقلّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه . ومنزلة عائب أبي تمام - وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ويقفى أثره - منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم، ويرتفع عنها الوهد " (٣٢) . " ولو وهم أبو تمام في بعض شعره أو قصّر في شيء منه لما كان مستحقاً أن يبطل إحسانه كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين أشياء كثيرة أخطأوا

الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت بذلك مراتبهم ، فكيف خصّ أبو تمام وحده بذلك لولا شدّة التعصب وغلبة الجهل " (٣٣).

ولبيان ذلك يقيس الصولي أبا تمام بالقدماء أو السابقين عليه ويوازن بين ما أنكره الناس من شعره وبين ما أنكر على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين . فهو يقول : " وعابوا قوله وأسقطوه عند أنفسهم :

مازال يهذي بالمواهب دائبا　　　حتى ظننّا أنه محموم

فكيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباس بن عبيد الله بن أبي جعفر :

جدت بالأموال حتى　　　قيل ما هذا صحيح

والمحموم أحسن حالاً من المجنون : لأن هذا يبرأ فيعود صحيحاً كما كان ، والمجنون قلّما يتخلص . فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء والبذل بإكثار المحموم ، أعذر من أبي نواس إذ شبّهه بفعل المجنون. ولم يعيبوا قول الآخر :

بطل تناذره الكماة كأنه　　　ما يُدل على الفوارس أحمق

فصيَّر إفراطه في شجاعته كفعل الأحمق الذي لا يميّز . وقد قال عبيد اللص العنبري قبل ، فألمَ بهذا المعنى . إلا أنه قسّمه :

ماكان يعطي مثلها في مثله　　　إلا الكريم الخيم أو مجنون

وكيف رضوا قول البحتري في هذا :

إذا معشرٌ صانوا السماح تعسفت　　　به حمّة مجنونة في ابتذاله

وقد قال أبوانواس :

جدت بالأموال حتى　　　حسبوه الناس حُمقاً

وعابوا قوله :

لا تسقني ماء الملام فإنني　　　صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

فقالوا : ما معنى ماء الملام ؟ وهم يقولون : كلام كثير الماء، وما أكثر ماء شعر الأخطل ! قاله يونس بن حبيب . ويقولون : ماء الصبابة وماء الهوى ، يريدون الدمع ، قال ذو الرمة :

أأن ترسمت من خرقاء منــــزلة	ماء الصبابة من عينيك مسجوم ؟

وقال أيضاً :

أدارا بحزوى هجت للعين عبرةً	فماء الهوى يرفض أو يترقــرق

وقال عبدالصمد وهو محسن عند من يطعن على أبي تمام وغيرهم:

أي ماء لماء وجهــك يبقـــى	بعد ذل الهوى وذل الســؤال ؟

فصيّر لماء الوجه ماء . وقالوا : ماء الشباب ، قال أبو العتاهية :

ظبيٌ عليه من الملاحة حلـــة	ماء الشباب يجول في وجناتــه

وهو من قول ابن أبي ربيعة :

وهي مكنونة تحيّر منهـــــا	في أديم الخدين ماء الشبـــاب

وقال أحمد بن آبراهيم بن اسماعيل :

أهيف ماء الشباب يرعد في خدً	يــه لولا أديمـــه قطـــــرا

وأنشدني محمد بن عبد الله التميمي قال : أنشدني ابن السكيت :

قد قلت إذا ماء صباك يرعش	وإذ أهاضيب الشبـــاب تبغش

فما يكون أن استعار أبو تمام من هذا كله حرفاً فجاء به في صدر بيته، لما قال في آخره : فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي " قال في أوله : " لا تسقني ماء الملام" ؟ وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه قال الله عز وجل : " وجزاء سيئةٍ سيئةٍ مثلها" والسيئة الثانية ليست سيئة لأنها مجازاة، ولكنه لما قال : وجزاء سيئة قال : سيئة فحمل اللفظ على اللفظ، وكذلك (ومكروا ومكر الله) وكذلك (فبشّرهم بعذاب أليم) لما قال : بشّر هؤلاء بالجنة ، قال : بشّر هؤلاء بالعذاب،

والبشارة إنما تكون في الخير لافي الشر ، فحمل اللفظ على اللفظ ، ويقال: إنما قيل لها بشارة .. لأنها تبسط الوجه ، فأمّا الشرّ والكراهة فإنهما يقبضانه ، كما قال الأعشى :

يزيد ، يغض الطرف دوني كأنما　　زوي بين عينيه عليَّ المحاجم
فلا ينبسط من بين عينيك ما انزوى　　ولا تلقني إلا وأنفك راغم

وقال الله عز وجل : (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) فهذا أجمل استعارة وأحسنها ، وكلام العرب جارٍ عليها ، فما يكون أن قال أبو تمام: " لا تسقني ماء الملام" ؟ وقال العتابي :

أكاتم لوعات الهوى ويبينها　　تخلّل ماء الشوق بين جفوني

وقال أبو نواس :

لما ندبتك للجزيل أجبتني　　لبيّك واستعذبت ماء بكائي

فهذا - أعزك الله - زائد لعذره، وعنوان للإحتجاج عنه (٣٤)

ويخلص الصولي من نقده لهؤلاء وأولئك إلى أن أبا تمام مني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالإدّعاء. يقول : " وليت أبا تمام مني بعيب من يجلّ في علم الشعر قدره ، أو يحسن به علمه ، ولكنه مني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالإدّعاء " (٣٥) " وقد رأيت بعض هؤلاء الجهلة يصحف أيضا على أبي تمام ، ثم يعيب ما لم يقله أبو تمام قط " (٣٦) ثم يقول : وما ضرّ أبا تمام قول هؤلاء كما أنه لايضر البحر أن يقذف فيه بحجر ، ولا ينقص البدر أن ينبحه الكلب " (٣٧) .

بهذا الفكر التجاوزي الذي تغويه بداية أو نهاية اسمها الحداثة يتكلم الصولي عن الحداثة كلاماً يمكن أن يوصف بأنه أول بيان عن الحداثة .

وفي البيان الحداثي الأول الذي يعدّ الوثيقة الإبداعية الأكثر أساسية يعرض الصولي مفهوماته ومبادئه عن العلاقة بين القديم والحديث ، وعن ارتباط الحداثة بنشوء لغة شعرية جديدة ، ومقياس شعري جديد يهدم

معنى الأولية الزمنية ، كما يؤسس للعلاقة بين نقد الشعر وبين ثقافة الناقد ، أو قاعدة النظر التي يؤسس عليها نقده .

يقول الصولي في أول بيان للحداثة :

" اعلم - أعزك الله - أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معانٍ أبدع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء ، والطبع والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عياناً ، كما لم يرَ المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبرّ والوحش والإبل والأخبية . فهم في هذه أبداً دون القدماء ، كما أنّ القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم ، وقد بيّن هذا أبو نواس ، بقوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك ....

ثم يقول فيها :

تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الفهم؟

وإذا وصفت الشيء متّبعاً لم تخل من زللٍ ومن وهم

ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ويصبون على قوالبهم ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحدٌ منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ، ومعاني أومأوا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم . وقد استحسن الناس لامرئ القيس تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد ، قالوا : لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقاب :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

ولقد أحسن فيه وأجمل ، فقال بشار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوت كواكبه

وهذا أعمى أكمه ، لم ير هذا بعينه قط ، فشبهه حدساً فأحسن وأجمل ، وشبه شيئين بشيئين في بيت [٣٨] واستحسنوا قول النابغة يعتذر إلى النعمان في كلمة :

فإنك كالليل الذي هو مدركي		وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
خطاطيف حجن في حبال متينة		تمدّ بها أيدٍ إليك نوازع

فقال سلم الخاسر يعتذر إلى المهدي في أبيات :

إني .... بخير الناس كلهم		وأنت ذاك بما تأتي وتجتنب
وأنت كالدهر مبثوثاً حبائله		والدهر لا ملجأ منه ولا هرب
ولو ملكت عنان الريح أصرفه		في كل ناحية ما فاتك الطلب

وهذا البيت من قول الفرزدق للحجاج :

ولو حملتني الريح ثم طلبتني		لكنت كشيء أدركته مقادره

فعجل حيال " وإنك كالليل " " وأنت كالدهر " وجعل حيال " خطا طيف حجن " " ولو ملكت عنان الريح " ، واحسن . على أن علي بن جبلة قد مدح بمثل معنى النابغة حميداً فقال :

وما لامرئ حاولته عنك مهربٌ		ولو رفعته في السماء المطالع
بلي هارب لا يهتدي لمكانه		ظلام ولا ضوء من الصبح ساطع

فلابن جبلة أنه زاد في المعنى وأشبعه ، وعليه أن جاء به في بيتين، والنابغة جاء به في بيت وله السبق [٣٩] .

" وقد أكثر الناس في ذكر الشيب من قدماء الجاهلية والإسلام فأجمع الحذاق بعلم الشعر وتمييز ألفاظه ، أنه لم يقل فيه أحسن من قول منصور النمري ، ووقع الإجماع عليه ، فما ضرّه تأخره إذ وقع الأجود له ، وهو قوله :

ما تنقضي حسرة مني ولاجزع		إذا ذكرت شباباً ليس يرتجع

بان الشباب ، وفاتتني بشـرّتـه صروف دهر وأيام لها خـدع
ما كنت أعطي شبابي كنه غرّتـه حتى مضى فإذا الدنيا له تبع
إن كنت لم تطعمي ثكل الشباب ولم تشجي بغصته فالعذر لا يقـع
أبكي شبابا سلبنـاه وكـان ولا توفى بقيمته الدنيا وما تسع
ما واجه الشيب من عين وإن وقعت إلا لها نبوة عنه ومرتـدع (٤٠)

" وليس أحدٌ من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكيء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشحّه ببديعه ، وتمّم معناه ، فكان أحق به . وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر كقول أوس بن حجر :

أقول بما صبّت عليَّ غمامتـي وجهدي في حبل العشيرة أحطب

فقال أبو تمام :

فلو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت حياضك منه في العصور الذواهـب
ولكنه صوب العقول إذا انثنـت سحائب منه أعقبت بسحائـب (٤١)

" وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتدّ بذلك لهم من أجل الإحسان ، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره " (٤٢) " وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل ، مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ويقفّى أثره " (٤٣) " ومن العلوم خاص وعام، ومصون ومبذول " فلا ينبغي لمن عرف عامَّه أن يجهل خاصّه ، ولا لمن شرع في مبذوله أن ينكر مصونه ، وإنما أجريت هذا لئلا يجسر على الحكم على الشعراء ، وتمييز ألفاظهم ، والحكم بالجيد والرديء لهم ، من لم يكن أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره ، وأقدر الناس على شيء متى أراده منه، وأحفظهم لأخذ الشعراء وأعلمهم بمغازيهم ومقصدهم" (٤٤) .

وقد فصل أدونيس بيان الحداثة هذا في النقاط التالية :

١ - العلاقة بين القديم والحديث : يشير الصولي إلى هذه العلاقة

فيقول بأنه لاينكر أن للأوائل السبق بشيئين : " الإبتداء " والطبع ". وعلى هذا يقسم المحدثين أو " المتأخرين" إلى قسمين . قسم يتابع المتقدمين ويقلدهم ، وقد يجيد بعضهم أحياناً ، المعاني التي يتابعونها . وقسم يبتكر معاني لم يعرفها القدماء، وهذا عائد إلى ارتباط هؤلاء بالوسط الطبيعي - الاجتماعي الذي يعيشون فيه ويصدرون عنه. وفي ذلك ما يشير إلى أن تقييم الشعر لاينفصل عن وسطه وظروفه ، ومن هنا فإن الأوائل في ما رأوه وشبهوه عياناً يفوقون المحدثين . أمّا المحدثون ، في ما رأوه وشبهوه عياناً ، فإنهم يفوقون الأوائل .

٢ - نشوء لغة شعرية جديدة : وقد ترتبت على هذه الحقيقة، أعني اختلاف تجربة المحدثين عن تجربة القدماء ، نتائج هي أن المعنى عند المحدثين صار أكثر إبداعاً، لا من حيث تعميق المعاني القديمة وحسب، بل أيضاً من حيث ابتكار معاني جديدة لم تخطر للأوائل ، وهي أن المعنى الجديد أدى إلى استخدام ألفاظ قريبة .مما أدى بدوره إلى أن الكلام أو أسلوب التعبير صار أكثر رقة وسهولة. فالشعر المحدث لم يستخدم الألفاظ الصحراوية القديمة - بل استخدام ألفاظ الحياة المدنية ، وهذا هو السر في تحول الناس عن الشعر القديم إلى الشعر الجديد .

٣ - مقياس الشعر : وبناء على هذا التحول في أسلوب التعبير الشعري، نشأ مقياس آخر، جديد للشعر، عكس المعادلة القديمية . أعني أن جودة الشعر لم تعد ترتبط ضرورة ، بأوليته . بل إن معنى الأولية قد تغيّر تماماً. فلم يعد تابعاً للقدم في الزمان ، وإنما صار تابعاً لجودة الشعر. فالإبتداء هو ابتداء الجودة لا ابتداء الزمان . غير أن الجودة في الوقت ذاته مرتبطة بالزمان . فالشعر الجيد في عصر ما هو الذي يكون أكثر شبهاً بهذا العصر .

٤ - الجودة البادئة أو معنى النقد: وإذ اكتملت عند الصولي ، قاعدة النظر فإن تطبيقها أصبح لديه، سهلاً وواضحاً، وشرط كل ناقد للشعر أن

تكون له قاعدة نظر . ومعنى أن تكون للناقد هذه القاعدة هو أن يكون " أعلم الناس بالكلام منظومه ومنثوره ، وأقدر الناس على شيء متى أراده منه ، وأحفظهم لأخذ الشعراء ، وأعلمهم بمغازيهم ومقاصدهم فأما من لايحسن أن يعمل بيتاً واحداً ، ولايكتب رقعة بليغة ، ولاينال حفظه ما قالته الشعراء في عشرة معان، من عشرة آلاف معنى قد قالت فيه ، فكيف يجسر على ادعاء هذا ، وكيف يسوغه إياه من سمعه منه .

ويتضح مافي هذا الرأي من نقد بليغ عميق وقاس لكل ناقد للشعر جاهل بأصوله، ولكل من يسوغ رأي مثل هذا الناقد ، على السواء.

وحين يطبق الصولي قاعدته النظرية في أبي تمام يرى أن سبب إجادته يرجع إلى عاملين .

الأول ، هو أن أبا تمام، بخلاف الشعراء الذين تقدموه ، اتخذ من الإبداع ممارسة مستمرة، وسلك على أساس أن الإبداع موقف كلي لاجزئي.

والثاني، هو أنه كان بداية لطريقة جديدة في التعبير[٤٥] من هنا تجلّى للصولي، أن لشعر أبي تمام حضوراً ساطعاً يضيء الشعر العربي في جهده للخلاص من (العبارة الميتة) العبارة التي لاتزال في لغتها لغة التقليد - الثبات .

- شعر أبي تمام يخرق الإجماع ويفسر الطباع ، لا يحيل إلى الواضح بل إلى الغريب الغامض . ومن هنا نفهم جواب أبي تمام عندما قال له رجل :

يا أبا تمام ، لم لا تقول من الشعر ما يعرف ؟

فقال :

وأنت لم لاتعرف من الشعر ما يقال ؟ فأفحمه[٤٦]

أبو تمام يضعنا دائما في أفق ما لاينتهى . شعره ستار علينا أن نخترقه لنرى حقاً ما وراءه . ومهمة أبي تمام هي أن يقيم بيننا وبين هذا

الشعر خطوطاً وأشكالاً تتيح لنا أن نرى الحركة العميقة وراءه إن مهمته هي في أن يضع القارئ دائما ، وجهاً لوجه مع هذه اللانهاية عبر أشكالها وإيقاعاتها . يضعه أمام بعيد مجهول ، ويظل دائماً مهما قرب مجهولاً وبعيداً .

هذا البعيد المجهول الذي يحتاج دائماً إلى الكشف هو في نظر الصولي سرّ امتياز أبي تمام وتفوقه على الشعراء ، وهو السبب الذي جعل الشعراء بعده يلوذون به يحاولون أن يروا الحركة العميقة وراء شعره ويحاولون البقاء في تواصل مع أسراره وأبعاده .

ومن هنا نفهم قول الصولي عن البحتري " إنه لايجد بعدأبي تمام أشعر منه " ولا أغض كلاماً ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتمّ طبعاً ، وهو مستوي الشعر ، حلو الألفاظ مقبول الكلام ، يقع على تقديمه الإجماع ، وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمام في معانيه " (٤٧) وقوله : إن " من تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذاً به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار ، ومنتسب إليه في أكثر إحسانه " (٤٨) .

ويتخير الصولي أمثلة من شعر الشاعرين ويقارن فيما بينها ليدلل على رأيه ويوضح تأثر البحتري بأبي تمام يقول :

قال أبو تمام :

يستنزل الأمل البعيد ببشره　　　　بشرى المخيلة بالربيع المغدق

وكذا السحائب قلما تدعو إلى　　　　معروفها الروّاد مالم تبرق

فحسَّن هذا المعنى وكمّله ، ثم أوضحه في مكان آخر واختصره فقال :

إنما البشر روضةٌ فإذا أعقب بذْلاً فروضةٌ وغدير

فمازال البحتري يردّد هذاالمعنى في شعره ، ويتبع أبا تمام فيه ، ويقع في أكثره دونه ، قال في قصيدة يمدح بها رافعاً :

كانت بشاشتك الأولى التي ابتدأت　　　　بالبشر ثم اقتبلنا بعدها النّعما

كالمزنة استوبقت أولى مخيتلها　　　　ثم استهلت بغزر تابع الدّيما

فاحتذى معانيه واقتصها ، فجذبته المعاني واضطرته إلى أن حكي لفظه في هذا ، فصار يشبه لفظ أبي تمام ، ولفظ البحتري في أكثر هذه أسهل " (٤٩) .

قال أبو تمام :

فسواء إجابتي غير داع   ودعائي بالقاع غير مجيب

فقال البحتري نسخاً له :

وسألت من لايتسجيب فكنت في   استخباره كمجيب من لايسأل

وقال أبو تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة   طويت أتاح لها لسان حسود

فقال البحتري :

ولن تستبين الدهر موضع نعمة   إذا أنت لم تدلل عليها بحاسد

وقال أبو تمام :

بخل تدين بحلوه وبمرّه   فكأنه جزء من التوحيد

فقال البحتري :

وتديّن بالبخل حتى خلته   ....

وقال أبو تمام :

أو يختلف ماء الوصال فماؤنا   عذب تحدر من غمام واحد

فقال البحتيري :

وأقلَ ما بيني وبينك أننا   نرمي القبائل عن قبيل واحد

: وجاذبني يوماً بعض من يعتصب على أبي تمام بالتقليد لابالفهم، ويقدم غيره بلا دراية فقال : أيحسن أبو تمام أن يقول كما قال البحتري:

تسرع حتى قال من شهد الوغى   لقاء أعاد أم لقاء حبائب

فقلت له : وهل افتضّ هذا المعنى قبل أبي تمام أحد في قوله :

حنّ إلى الموت حتى ظنّ جاهله بأن حنّ مشتاقاً إلى وطن

وقال أبو تمام يصف شعره :

منزهة عن السرق المُوري مكرّمة عن المعنى المعاد

فقال البحتري يصف بلاغة :

لا يعمل المعنى المكرّر فيه واللفظ المردَد

البيد والعيس والليل التمام معا ثلاثة أبداً يقرنُ في عمل

فقال البحتري :

اطلبا ثالثاً سواي فإني رابع العيس والدّجى والبيد

وقال أبو تمام :

وما العرف بالتسويف رلاّ كخلّة تسلّيت عنها حين شطّ مزارها

فقال البحتري :

وكنت وقد أمّلت مرا لنائل كطالب جدوى خلّةٍ لا تواصل

وقال أبو تمام:

عطفوا الخدود على البدور ووكلوا ظلم الستور بنور حور نهّد

فقال البحتري :

وبيضٍ أضاءت في الخدور كأنها بدور دجي جلت سواد الحنادس

ثم تخلص الصولي إلى القول : " ولو ا أن بعض أهل الأدب ألفَ في أخذ البحتري من أبي تمام كتاباً ، لكنت سقت كثيراً مثل ما ذكرنا ، ولكنني أكره إعادة ما ألّف ، وأجتنب أن أجتذب من الأدب ما ملك قلبي "(٥٠)

ليس فهم الشعر أمراً سهلاً كما قد يظن . ذلك أنه مغمور بقراءات أو

صور سابقة ، مليئة بالسبق الجاهز وبالعادات المتراكمة ، ولا بدّ من جهد كبير للتخلص من هذا المسبق لكي تمكن رؤية الشعر كما لو أن ذلك يتم للمرة الأولى . يجب أن نقرأ الشعر كأننا لا نزال أطفالاً ، دون رواسب ولا مسبقات لكي نستطيع أن نفهمه في حالته الصافية الأصلية .

إن شعر أبي تمام انفصال دائم عن المعاني الظاهرة المباشرة ، من أجل الاتصال بعمقها الكلي والغوص في أبعادها الداخلية . إنه تجاوز مستمر بنفي الأليف والمعتاد والقريب الواضح بوصفه حجاباً يحجب الحقيقة . شعره سفر دائم عبر الأشياء حركة لا تنتهي . يؤلف بين الأطراف المتناقضة (الصحو والمطر ، الماء والنار ، الماضي والمستقبل ..) الصحو لايعود نقيضاً للمطر ، وإنما يصبح وجهه الآخر . هذا هو سر إبداع أبي تمام ، وهو الذي دفع عمارة بن عقيل إلى أن يقول عن أبي تمام : " لقد وجد ما أضلّته الشعراء حتى كأنه كان مخبوءاً له " (٥١) وجعل المبرد يقول عنه إن له " استخراجات لطيفة ، ومعاني طريفة " وإنه غائص يخرج الدر" وإن له من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد فيه مثله (٥٢) .

الحداثة في شعر أبي تمام تغييرية من حيث أنها تعمل دائماً على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة، عبر تجربة جديدة ومختلفة. وحين نلح على المرجعية أو التقاليد نخسر دور الشعر الأصيل الذي لايستطيع أي شيء أن يعوض عنه. نحن بتعبير آخر نقتل الشعر حين نحوله إلى تقاليد موروثة. ولهذا لم يعن أبو تمام بدقة المحاكاة وإنما عني بدقة تعبيره أو ابتكاره عل غير مثال سابق .

حاول الشعراء الذين سبقوا أبا تمام أن يقلدوا الموروث الشعري، أن يكرروا رؤيته منقولاً إلي مكان آخر، أن يصوروا العالم بشكل أو بآخر. أما هو فحاول أن يبني عالماً آخر ضمن العالم ، أن يقربه إلى السرّ إلى اللامرئي .

هكذا يمكن القول إن الحداثة في شعر أبي تمام ولادة دائمة .

وفي هذا الأفق يذهب الصولي إلى القول إنه لا يجوز أن يبحث شعر أبي تمام بمقياس السرقة ، فالمبدع لايسرق ، والذين أخضعوا شعر أبي تمام لمقاييس السرقة والتقليد مخطئون . إنهم يحاولون أن يحيوا بثقافة ماتت، ويحاولون أن يميتوا الثقافة التي هي وحدها محيّية . يقول الصولي " ولو جاز أن يصرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة، لو جب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه، ولكنَّ حكم النقاد للشعر ، العلماء به ، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنىً ولفظاً أو جمعاهما ، أن يجعل السبق لأقدمهما سناً ، وأولهما موتاً ، وينسب الأخذ إى المتأخر [٥٣] وعلى هذا لايمكن أن يقاس البحتري بأبي تمام، وهو به، وكلامه منه ، وليس أبو تمام بالبحتري ، ولا يلتفت إلى كلامه " [٥٤]. وفي الأفق رفض الصولي الأحكام النقدية التي أطلقها رواة الشعر، ذلك أن الرواة يعطون الأهمية لما يمكن أن يخضع لمعيارية الحواس ويكتفون – في تفسير الشعر– بمحاكاة ظاهر الشيء أو بتكراره .

المعنى في الشعر – وفقاً لهؤلاء الرواة – موجود سابقاً ثابت أبداً – ومهمة المبدع أو الشاعر أن يصور هذا (الثابت) ، أن ينزع عنه الأقنعة والأصباغ والألوان . أن يوضح . وأن يضع المتلقي أو " القارئ " دائماً وجهاً لوجه مع هذا المحدود الواضح . قد يعلم هؤلاء الرواة تفسير الشعر، ولكنهم لا يعلمون (ألفاظه) كما قال الصولي : الرواة يعلمون تفسير الشعر ولايعلمون ألفاظه " [٥٥] . فالكلمة أو اللفظة كما يريد أن يقول الصولي أو كما هي في شعر أبي تمام أنثى ، حبلى بطاقات البداية – الخلق. وهي لذلك تضعنا دائماً في أفق لا ينتهي . والكلمة بوصفها بداية هي مما قبل التشكيل . أي أنها غيبية أو باطنية أو ما ورائية . الكلمة في شعر أبي تمام تخبئ دلالة وتشير إلى معنى . ولا تكمن أهميتها في دلالتها اللغوية المباشرة بل في كونها عتبة لمعنى ما ، وباباً يقود الناظر إلى ما وراءه .

الألفاظ في الشعر – وبخاصة في شعر أبي تمام – إمكان تشكل غير

محدود وهي تشكل ببناء بعضها على بعض وعلاقة بعضها ببعض ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية من العالم المرئي المعنى، في هذا الضوء، متحول أبداً ، وليست مهمة الشاعر أو المبدع أن يصور هذا الزائل المتحول إن مهمته على العكس هي في أن يقيم بينه وبين هذا المتحول الزائل صوراً وتشكيلات وإيقاعات تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه، وأن يضع القارئ أو المتلقي دائماً وجهاً لوجهه مع هذه اللانهاية - عبر تشكيلاتها وإيقاعاتها . وهذا ما حققه أبو تمام في تجربته الإبداعية . وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم قول الصولي (إن الرواة قد يعلمون تفسير الشعر لكنهم لا يعلمون ألفاظه) . وهكذا - كما يقول الصولي - : فإن من " فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها" لا يعني بالضرورة أنه يحسن (أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدّون منها، ويميّز ألفاظها"(٥٦) ويؤكد الصولي على أن في الشعر جانباً باطناً ، لا مرئياً تتعذر الإحاطة به ، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية ، وإن الشعر لا يعرفه إلا أهله ولابد للإنسان الذي يريد الوصول إلى الكشف عن أسرار الشعر ، من أن يغيّر تأويله للعالم الذي يحيط به . وهو تغيير يسمح بمعرفة جديدة ، وحقائق جديدة . لابدّ له أن يكون كالوجود ، واقع حريّة ، واحتمال ، وتعدد ، لا واقع ثبات أو تقليد نهائي . ولهذا يجب - كما يقول الصولي- أن يسكت الجاهل ، ويتكلم العالم . " وقد قالت الحكماء : لو سكت من لايدري استراح الناس ، وقالوا : بكثرة " لا أدري " يقل الخطأ" (٥٧) ولكمْ تواضع العلماء أنفسهم فقال بعضهم : " لقد حسنت عندي "لاأدري " حتى أردت أن أقولها فيما أدري " (٥٨) .



الهوامش

(١) الكامل ١ / ٢٩ و ٢/٢
(٢) الكامل ١/٢
(٣) الكامل ٢١٩/٣
(٤) الكامل ١٤/٢
(٥) الكامل ١٨/٤
(٦) الصولي : أخبار أبي تمام / ٩٧
(٧) الصولي : أخبار أبي تمام / ٩٧
(٨) الصولي : أخبار أبي تمام / ٢٠٣ - ٢٠٤
(٩) أبخار أبي تمام / ٢٤٥
(١٠) المصدر السابق / ٢٧٦
(١١) السابق / ٢٧٨
(١٢) المصدر السابق ٦٠ - ٦١.
(١٣) السابق / ٦٩
(١٤) السابق / ٦٧
(١٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء / ٢٨٦
(١٦) نص المساجلة مذكور في كتاب القيرواني : جمع الجواهر في الملح والنوادر (القاهرة ١٠٥٣) وانظر : قراءة التراث النقدي / ١٥٨-١٥٩
(١٧) قراءة التراث النقدي / ١٦٠
(١٨) فصول التماثيل / ١٤٢
(١٩) المصدر السابق ١٢-١٣
(٢٠) أخبار أبي تمام / ١٠٤
(٢١) الأغاني ٣٨٤/١٦
(٢٢) أخبار أبي تمام / ١٠٩ - ١١٣
(٢٣) المصدر السابق / ١١٤
(٢٤) المصدر السابق / ٢٦٧
(٢٥) الرسالة الموضحة / ١٨٥ - ١٨٦
(٢٦) الشعر والشعراء / ١٠-١١

(٢٧) أخبار أبي تمام / ٣ - ٤
(٢٨)أخبار أبي تمام /٤
(٢٩) أخبار أبي تمام / ١٤-١٥
(٣٠) الثابت والمتحول ٢/١٧٧ - ١٧٨
(٣١) أخبار أبي تمام / ٢٨
(٣٢) أخبار أبي تمام / ٣٧
(٣٣) أخبار أبي تمام /٣٢
(٣٤) أبخار أبي تمام / ٣٢ - ٣٧
(٣٥) أخبار أبي تمام / ٣٨
(٣٦) أخبار أبي تمام /٥٦
(٣٧) أخبار أبي تمام / ٤٦
(٣٨) أخبار أبي تمام / ١٦ - ١٨
(٣٩) أخبار أبي تمام / ٢١٩ - ٢٢١
(٤٠) أخبار أبي تمام / ٢٧ - ٢٨
(٤١) أخبار أبي تمام / ٥٣ - ٥٤
(٤٢) أخبارأبي تمام / ٣٨
(٤٣) المصدر السابق / ٣٧
(٤٤) المصدر السابق / ٣٨
(٤٥) الثابت والمتحول / ١٧٨ - ١٨٠
(٤٦) أخبار أبي تمام / ٧٢
(٤٧) أخبار أبي تمام / ٧٣
(٤٨) أخبار أبي تمام / ٧٦
(٤٩) أخبار أبي تمام / ٧٣ - ٧٤
(٥٠) أخبار أبي تمام / ٧٩ - ٨٠ و ٧٣ - ٨٨
(٥١) أخبار أبي تمام/ ٩٦ - ٩٧
(٥٢) أخبار أبي تمام / ٩٦ - ٩٧
(٥٣) أخبار أبي تمام / ١٠٠
(٥٤) المصدر السابق / ١٠٢.
(٥٥) أخبار أبي تمام /١٠١
(٥٦) السابق / ١٢٧
(٥٧) السابق / ١٢٨
(٥٨) السابق / ١٢٨

* * *

"النَّصُّ الأدبي والمتلقّي" *

إلى الأستاذ الدكتور جودة الركابي

من قارئ تلميذ

عبدالنبي اصطيف

(*) بحث ألقي في « الملتقى الدولي حول النص الأدبي في ضوء اللسانيات» الذي عقد بين ٥ و ٧ كانون الأول / ديسمبر ١٩٩٣، في جامعة قسنطينة ، الجمهورية الجزائرية، بدعوة كريمة من معهد اللغة العربية وآدابها ، حفزت على كتابته .

١ - تحديات :

١ - أ - النص الأدبي :

الأدب فن جميل يتّخذ من اللغة الطبيعية أداة له ، ويتبدى في صورة نصوص تتراوح بين الجملة (المَثَل) والمجلدات العديدة (روايات مارسيل بروست **البحث عن الزمن الضائع** ، ونجيب محفوظ **الثلاثية** ، وعبد الرحمن منيف **مدن الملح** ، ونبيل سليمان **مدارات الشرق**)، وهو بهذا المعنى إنشاء يتفاوت طولاً وقصراً ولكنه يتمتع بحد أدنى من الاستقلال والاكتفاء الذاتي ويشكل نظاما دلاليا متماسكا Coherent Signifying System يرتبط على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة التي تسهم في تحديد دلالات مكوناته الصغرى فضلاً عن دلالته الإجمالية . وعلى الرغم من تأدية اللغة الطبيعية في الإنشاء الأدبي وظائف مختلفة ومتعددة فإن ما يمنحه أدبيتّه Literariness ، ويُدخِله بالتالي في نادي الفنون الجميلة ، سيادةُ الوظيفة الجمالية فيه Aesthetic Function لسائر الوظائف الأخرى (١) . والحقيقة أن سر احتفاء القارئ بهذا الإنشاء يكمن أساساً في هذه الوظيفة التي تنطوي عليها التجربة الفنية التي يجسّدها النص الأدبي .

ذلك أن النص الأدبي لا يعدو كونه رسالة message يبثها مرسل addresser إلى مستقبل أو متلق addressee ما ، مستنداً في ذلك إلى نظام ترميزي Code مشترك ، كلياً أو جزئياً ، بينهما ، ويقوم هذا المتلقي على

أساس منه بفك شيفرة الرسالة واستيعابها ، كلّياً أو جزئياً تبعاً لدرجة تمكنه من النظام الترميزي ومستوياته المختلفة، ومن ثم الاستجابة لها تبعا لهذا الاستيعاب (٢) .

ومعنى هذا أن عملية الإنتاج الأدبي تنطوي على عملية توصيل يقف على طرفيها قطبان تصل بينهما قناة Channel تبدو في ظاهرها طريقاً باتجاه واحد ينطلق من قطب المرسل وينتهي بقطب المتلقي، يبدأ بالقطب المبادر الذي هو المرسِل أو المخاطِب أو المتكلم أو المتحدِّث أو الكاتب أو المنتِج أو المبدِع ، وينتهي بالقطب السالب المستجيب لهذه المبادرة ، والذي هو المرسَل إليه أو المخاطَب أو السامع أو المصغي أو القارئ ، أو المستهلك أو المتذوِّق - تختلف المسميات والمسمى واحد في كل من طرفي عمليةَ التوصيل الأدبي ، ولكن إن هو إلا اختلاف المنظور إلى العملية الأدبية الذي يقود إلى اختلاف المصطلح ، واختلاف مواضع التوكيد ، واختلاف تقدير الأهمية المعزوة إلى هذا الطرف أو ذاك .

ولكن الملاحَظ أن ثمة ميلاً غالباً لدى دارسي الأدب ونقاده إلى النظر إلى الأول على أنه طرف يقوم بفعل يتصف بالإيجابية وروح المبادرة وتسامي الوعي ووضوح القصد والرغبة في التأثير في الطرف الآخر، والنظر إلى القطب الثاني على أنه طرف سلبي يتابع في فعْله ووعيه وقصده واستجابته الطرف الأول . ذلك أنه مجرد متأثِّر منفعِل قنع من مجد الفعل بردّة الفعل لأنه أقصى ما يسمح له موقعه به .

والحقيقة أن التفحص الدقيق لطبيعة القطب الثاني أو الطرف الأخير هذا وهو المتلقي يكشف عن أهمية لا يمكن تجاهلها ، وأن الدراسة المتمعنة لجوانب دوره تبين عن دور إيجابي فاعل ومؤثر لا يمكن إغفاله . وعلى الرغم مما يبدو مبالغة في زغم بعضهم أن هذا الدور مُحدِّد يرقى بصاحبه إلى أكثر من دور المشارِك الفعال في عملية الإنتاج الأدبي ذاتها فإن من

الواضح أن للمتلقي دوراً مهماً في عملية الإنتاج الأدبي وأنه جدير بالبحث المتأني الذي ينبغي أن يقود إلى توضيحه في مختلف أطوار عملية الإنتاج الأدبي :

- طور ما قبل الإنتاج (٣) Pre-production stage
- طور الإنتاج (٤) Production stage
- طور ما بعد الإنتاج (٥) Post-production stage

مثلمايقود بالتالي إلى إعادة التوازن للعملية الأدبية ذاتها .. ذلك أن استعادة حقوق المتلقي (٦) كاملة في هذه العملية لا يمكن إلا أن يعود بالفهم الأعمق والأغنى والأشمل للنص الأدبي، موضع العناية الأكثر جدوى إنتاجاً واستهلاكاً، خلقاً وتذوّقاً، .كتابةً وقراءة ، إرسالاً واستقبالاً بثّاً وتلقياً، لأنه يُعيد التكامل الذي طالما انتظرته النظرية النقدية بين القطب الفني الذي هو نص المؤلف، والقطب الجمالي الذي هو تحقق هذا النص الذي ينجزه القاريء أو المتلقي على حد تعبير ولفغانغ إيزر(٧)كبير النقاد الألمان الاستقباليين المعاصرين الذي نذر نفسه لدراسة عملية التفاعل بين النص والقاريء .

ا - ب - المتلقي :

المتلقي قطب مهم وأساسي وحيوي وفاعل في عملية التوصيل الأدبي ومن الأهمية بمكان تحديد هويته قبل المضي إلى تلمس جوانب دوره في أطوار عملية الإنتاج الأدبي الثلاثة .

ثمة بداية المتلقي بوصفه مفهوما مطلقاً مجرداً عن الزمان والمكان والشروط الدنيوية المختلفة التي تحيط عادة بعملية التوصيل الأدبي " . وهناك بعد ذلك " المتلقي الفعلي " الذي يتلقى النص الأدبي - الرسالة فعلاً في لحظة زمنية ما ، وفي فسحة مكانية ما ، وضمن شروط دنيوية

محددة تشكل السياق الأوسع الذي تتحقق فيه عملية التوصيل الأدبي. ومن الواضح أن هذا المتلقي يمكن أن يكون متلقياً عادياً لا يملك إلا الحدود الدنيا من متطلبات الوقت والخبرة التي تفرضها عملية التلقي مثلما يمكن أن يكون متلقياً رفيع المستوى مسلحاً بأرقى تطورات المعرفة، يتيسر له الوقت والخبرة والتسهيلات المختلفة التي تجعل من تلقيه عملية معقدة متطورة مدروسة ومنظمة ذات جدوى معرفية ، ويمكن أن يكون كذلك بينهما يتحدد موقعه تبعاً لما يتاح له من وقت وخبرة وتسهيلات وتأهيل .

وإذا ما غادر المرء المتلقي المطلق والمتلقي الفعلي يجد نفسه إزاء متلق ثالث هو " المتلقي الضمني " الذي يضعه المرسل أوالمؤلف نصب عينيه عندما ينتج نصه . وهذا المتلقي المفترض من جانب منتج النص الأدبي هو في حقيقة الأمر متلق غير فعلي وإن كان يمتّ بصلة إلى الواقع الذي يعيشه المنتج زماناً ومكاناً وشروطاً دنيوية ، وهو يتشكّل في وعي هذا المنتج نتيجة خبرته المتراكمة من تجارب تلقي نصوصه السابقة من المتلقين الفعليين على اختلاف مستويات تأهيلهم وقدراتهم ومهاراتهم وبصرف النظر عن تقويمه لهذه التجارب وموقفه منها .

وهناك بعد هذا وذاك وذلك " المتلقي المثالي " الذي يرجوه بل يتمناه كل منتج ، متلق قادر ، في وهم المنتج ، على أن يتوحّد تماماً مع هذا المنتج في كل خطوة من خطوات إنتاج النص الأدبي ، ويسلك فيما بعد ما يرغبه له هذا المنتج من سبل ، ويتبين تماماً ما يريده له من حقائق وأغراض ومقاصد ، ويستمتع بعد ذلك بالنص ويفيد منه كما خطّط له منتجه .

وباختصار إنه المتلقي المنتزع من نفس المنتج الذي يحلم به في ممارسته للعملية الأدبية .

وفضلاً عن كل ما تقدم من أنماط المتلقي يمكن للمرء أن يضيف نمط الكاتب - المتلقي الذي يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه ويحاول أن ينظر إليه بعينه بعد أن قاربه مقاربة المنتج . فحتى أكثر المنتجين من الكُتّاب عفوية يقرأ نصه مرة واثنتين وثلاثا وأربعاً وربما عشراً وقد يقرأه أكثر من ذلك إن كان من المحكِّكين الذين ينفقون الأعوام في تنقيح نصوصهم وتجويدها إلى أن يرضوا عنها بوصفهم متلقين خبيرين ويُقدموا على نشرها فيما بعد .

والحقيقة أن كلا من هؤلاء المتلقين يمكن أن يكون داخلياً Insider مثلما يمكن أن يكون خارجياً outsider . فالمتلقي الفعلي على سبيل المثال يمكن أن يكون داخلياً كأن يكون كاتباً زميلا من جنس المؤلف (ذكراً أو أنثى) ومن عرقه (أفريقياً أو آسيوياً) ومن قومه ويمكن أن يكون خارجياً غير زميل ، وليس من جنس المؤلف ، ولا من عرقه ولا من قومه ، ومع أن خارجية المتلقي هذه تبدو للبعض عائقاً مهما في طريق التلقي المرجو للنص الأدبي فإنها يمكن أن تكون في الوقت نفسه مصدراً غنياً وعمقاً وتنوعاً في هذا التلقي تُرَدّ في العادة إلى اختلاف المنظور وآفاق التوقعات وتجارب التلقي السابقة وظروف التكوين الثقافي وغير ذلك مما يُباين فيه الخارجي الداخلي عادة نتيجة الظروف الموضوعية المحيطة بكليهما .

* * * * * *

٢ - في البحث عن دور المتلقي :

٢ - أ - في البدء كان التلقي ، المتلقي في طور ما قبل الإنتاج:

ليس على المرء أن يخوض نقاشاً عقيماً ليدلل على أسبقية أي من فعلي الإنتاج أو التلقي لأنه لن يكون موفور الحظ في التوصل إلى نتيجة

مرضية أكثر ممن يود أن يحدّد الأسبقية الزمنية لكل من الدجاجة والبيضة. ومع ذلك فإن بوسع المرء أن يشير إلى أن منتج النص الأدبي هو متلقٍ له أولاً . وربما كان من الأهمية بمكان التذكير بأن هذا المنتج ليس متلقياً عادياً بسبب من وعيه السامي بأداة هذا الفن وسبل تعبئة نظامها لأداء أي من وظائفها المختلفة وبخاصة الوظيفة الجمالية التي تُميز النص الأدبي وتمنحه أدبيته بسيادتها فيه لسائر الوظائف الأخرى .

وأكثر من هذا فإن الناظر إلى طريقة اكتساب هذا المنتج للغته الأم يتبين له أن هذا المنتج - مَثَلُه في ذلك مَثَلُ أي فرد منا - إنما يكتسبها ويتمكن من نظامها الخاص بها في مستوياته المختلفة (الصوتية والفونولوجية ، والمعجمية ، والدلالية ، والصرفية ، والتركيبية ، والإنشائية) من خلال ممارسته اليومية لسلسلة لا نهاية لها من أفعال التلقي . ذلك أنه في حقيقة الأمر إنما يتلقاها نصوصاً في أسرته ، وفي حيّه ، وفي مدرسته، وفي عمله ، وفي مختلف وجوه حياته الممتدة من المهد إلى اللحد . وهذه النصوص المتلقاة يُشكّل كلٌّ منها ممارسة دلالية متماسكة Coherent signifying practice تُنتج معنىً متوخياً بالاعتماد على النظام اللغوي الخاص بتلك اللغة أو ما سماه فرديناند دوسوسور بـ "Langue" - هذا النظام الذي يتنامى بناؤه التدريجي في نفس الفرد ويكشل في نهاية المطاف بُنية مُحدِّدة يُنتِج من خلالها إنشاءَه الخاص به ، أو كلامه ، أي الـ (Parole) في مصطلح سوسور ويستطيع بمقدار تمكّنه منه أن يُفكِّر باللغة ويعبر ويتواصل مع الآخرين بتلقي نصوصهم ومع الموروث الثقافي المدون بها بتلقي النصوص المنتجة عبر العصور . ومعنى هذا أن النظام اللغوي الخاص بلغة ما ، هو الأساس في عملية تلقي النصوص وفي إنتاجها وبثها ، في كتابتها وقراءتها . ولكنه لا يمارس وظيفته هذه بوصفه نظاماً مجرداً واضحاً محدداً في نفس ممارس اللغة ، بقدر ممارسته

لوظيفته هذه من خلال صُوَرِه التي يتجسد لنا فيها، ويتحول بها من طور الوجود بالقوة potenial stage إلى طور الوجود بالفعل ، أي من خلال النصوص التي يتيسر للمرء الاطلاع عليها ، وقراءتها ، واستيعابها ، وتمثّلها ، ويُتاح له فيما بعد إنتاج نصوص نظيرة لها .

والذي يحدث أن هذه النصوص لا تشكل المعايير والمقاييس والأعراف التي يتلقى المرء وفقاً لها نصوص الآخرين ، وينتج ويبث نصوصه الخاصة به تبعاً لها وحسب ، بل تكون كذلك المادة الأولية التي يستخدمها في إنتاجه لنصوصه . إنها الحجارة التي يتلقطها هذا الباني الجديد مما اندثر من أبنية من هنا وهناك ويتسخدمها في إشادته لبنائه الخاص به وفق المخطط الذي أعده في نفسه استناداً إلى تجاربه وخبراته من اطلاعه على الأبنية المشيدة من قبل بطريقة من الطرق (٨) .

ومعنى هذا أن شِقّ المتلقي في نفس منتج النص الأدبي يُشارك مشاركة فعالة في إنتاج هذا النص . وباختصار شديد يمكن القول إن ما يتلقاه منتج النص الأدبي يُحدِّد إلى درجة بعيدة ما يكتبه فيما بعد ، والنص الأدبي الذي ينتجه ليس غير " فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة ، إن النص نسيج من المقبوسات ، ناشيء عن ألف مصدر ثقافي (٩) تلقاها صاحبه بصورة من الصور في طور ما من أطوار حياته السابقة لإنتاج نصه .

وإذا ما غادر المرء شق المتلقي الذي قُدّت النفس بينه وبين المنتج فإنه يستطيع أن يتبين له بسهولة أن المتلقي هدف غير معلن لعملية التوصيل الأدبي التي يطلق المنتج اشارة بدئها . فالمنتج إنما يبثّ نصاً يقصد به متلقياً ما يتلقاه ، ويُعجَب به ، ويفيد منه ، ويعجَب من ثَمّ بصاحبه فيتلقى نصوصه الأخرى السابقة والتالية لهذا النص ، ويتحول بالتدريج إلى نصير لهذا المنتج يشترى كتبه ، أو يحضر محاضراته ، أو

يتتبع أخباره ، ويلاحقه بضروب الإطراء والتشجيع والمناصرة والمنافحة عندما يحاول خصومه أو منافسوه النيل منه أو من نصوصه . وهو بهذا يؤثر في ناشره بشكل مباشر فيجعله يقدم شروطاً أفضل للنشر ، ويقدم عوائد أسخى . إن هذا المتلقي هو طريق المنتج إلى محراب البقاء من جهة وسعادة الدنيا من جهة أخرى .

والمتلقي إذا كان ما تقدم يؤثّر في عملية إنتاج النص نفسها حتى قبل بدئها فهو بدايةً يُحدِّد اللغة الطبيعية المستخدمة في إنتاجه (وخاصة لدى المنتجين المتعددي اللغات) فرواية عربيسك لأنطوان شماس [١٠] وهو من فلسطيني الأرض المحتلة عام ١٩٤٨ ، أنتِجت بالعبرية لأن منتجها العربي وضع في ذهنه متلقياً معيناً هو القارئ العبري ولولا ذلك لأنتجها بالعربية لغته الأم ولغة أهله الذين يسعون للتشبث بوجودهم بشتى السبل .

وهو كذلك يُحدِّد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المنتج وبخاصة عندما يكون المنتج ممن يمارسون إنتاج نصوص أدبية تنتمي لأجناس أدبية مختلفة من مثل (إليوت الذي كتب الشعر والمأساة والملهاة، وجبرا الذي كتب الرواية والشعر ، ويوسف إدريس الذي كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، وغيرهم) ، ذلك أن كثيراً من الكتاب يتحولون من جنس أدبي إلى آخر رغبة في استقطاب شريحة من المتلقين ، وثمة بعد ذلك الموضوع أو theme الذي يستخدم مطية لإرسال مضمون معين إلى متلق معين ؛ والمواد الأولية المختلفة التي يحرص المنتج في اختياره لها ، على أن تكون من القواسم المشتركة بينه وبين المتلقي المقصود بالنص المنتج ؛ وطريقة تناول هذه المواد وصياغتها على نحو ما يحمل معه دلالة ما يود المنتج أن يُبلِّغها لمتلقيه وتؤثر فيه على نحو يدفع عملية الإنتاج الأدبي خطوات إيجابية إلى الأمام . والمتلقي بعد ذلك

يحدد مكان النشر وزمانه وكلاهما يسهم على نحو أو آخر في تحديد جوانب معينة من النص الأدبي .

إن جميع ما تقدم هو في ظاهره خيارات تتيسر للمنتج الذي يبدو وكأنه يقرر بنفسه ما يختار ، والذي يستحضر في واقع الأمر متلقيه في جميع ما يقرر من خيارات . وبالطبع فإن عدداً كبيراً من الكتاب يزعمون أنهم إنما يكتبون لعصر غير عصرهم ، ولمتلق غير متلقي هذا العصر ، ربما بدا هذا حقاً وصدقاً ، ولكن المرء يميل إلى الاعتقاد بأن هؤلاء الكتاب لايمكن أن يماروا في أن هناك في أذهانهم ، وفي نفوسهم وفي رغباتهم تصوراً ما لمتلق ما لنتاجهم ، لايمكن أن يتخلوا عنه مهما كانت درجة تمحورهم حول ذواتهم .

وهكذا يتبين أن للمتلقي حضوراً لايمكن تجاهله في نفس المنتج حتى قبل أن يشرع في عملية انتاجه لنصه - حضوراً يجعل منه شريكاً كاملاً لهذا المنتج في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب النص الأدبي ومستوياته . وهو أمر ليس بمستغرب إذا ما أدرك المرء أن الكلمة كما يشير إلى ذلك ميخائيل باختين " فعل ذو وجهين ، تتحدد بصاحبها والمقصود بها بالتساوي " . أنها " منطقة يشترك فيها المخاطَب والمخاطِب، والمتحدث ومحاوره " [١١]. ولا ننسى أن وحدة هذا الفعل، وتكامل هذه المنطقة لا يمكن أن يحققا دون التواصل الحقيقي بين المنتج والمتلقي لأنه وحده الذي يحمل السلوى الحقيقية لمعاناة المنتج ومكابدته في عملية انتاجه لنصه الذي يحمل توقيعه الرسمي والرسمي فقط .

٢ - ب - المتلقي في طور الإنتاج :

على الرغم من أن منتج النص الأدبي لا يكف عن كونه متلقياً للنصوص الأخرى وبالتالي لا يكف عن ممارسة دوره كمتلق في التأثير في عملية إنتاج نصوصه على هذا النحو أو ذاك ، فإنه عندما يدخل في إنتاج

نص أدبي يركــز دوره هذا على هذا النص الذي يغــدو بؤرة تســتــقطب التأثيرات المختلفة لعدد من المتلقين بمن فيهم المنتج نفسه .

فـالمنتج بداية أول من يتلقى نصــه بكامله أو مـجـزّءاً ، وبناء على تلقيه هذا نراه يقوم بجملة من الأمور التي لم تعد اليوم سراً يخفى على أي دارس لعـملية الإنتـاج الأدبي ، وأكثـر من هذا فإن منتجي النصوص الأدبيـة غـالبـاً مـا يقـرّون بقيـامـهم بهـا . ، بل ويصـرحـون بذلك ، وربما يسجلونه في دفاتر ملاحظاتهم وييسرون بذلك فرصة دراستها على متتبع عملية الإنتاج الأدبي عن كثب .

إن الحذف والإضافة اللذين يقوم بهما المنتج في أثناء إنتاجه لنصه ، والتصحيح ، والتنقيح ، بل وربما إعادة الكتابة الجذرية للنص المنتج (١٢) وغير ذلك مما يمارسه منتج النص على نحو دائم وطبيعي إنما تنجم جميعاً عن عملية اختبار في التلقي يُجريها المنتج نفسه عندما يضع نَفْسَهُ موضع المتلقي ويسعى إلى النظر إلى النص بعـينه ويُجرى مـا يُجرى عليـه من تغييرات لاحقة نتيجة ما يوحى له هذا المتلقي به من نصائح وتوصيات .

وفضلاً عن تأثير هذا المتلقي الكامن في نفس كل منتج ثمة المتلقون الآخرون من أهل وأصدقاء ممن هم موضع ثقة المنتج والذين يكاشفونه بما يرون أنه ضروري للارتقاء بنصه على النحو الذي يرضي طموحه وطموحهم فيـه . ولا ينسى المرء في هذا الموضع مـا يمكن أن يؤديه المحرر الخاص بالمنتج أو الـ Editor من دور بوصفه متلقياً معنيا عناية خاصة بالنص المنتَج ونجاحِ استقباله وحسن تلقيه من قبل شريحة واسعة من جمهور المتلقين ، وهو حـريص على ذلك كله أشد الحـرص مـادام نجاح هذا التلقي واتسـاع دائرته يشكل ضماناً جيداً لاستمراره في عمله كمحرر .

وهناك بعد هذه الدائرة الخاصة بالمؤلف وأهله وأصدقـائه ومحرِّره من المتلقين دائرة أوسع تـشمل النـاشر الذي ينوي نـشر النص المنتج والمتلقين

المرتبطين به بعلاقات استشارية مهنية أصبحت اليوم جزءاً أساسياً من مؤسسة النشر المعاصرة . وربما كان من أبرز ما يميز تأثير متلقي هذه الدائرة أنه تأثير لايملك المنتج دفعه بسهولة . ذلك أن عليه أن يأخذه مأخذ الجد ، ويتلقاه نعم التلقي ، ويعالجه بمرونة كبيرة وتفهم أكبر ، لما لذلك من نتائج على عملية نشر النص المنتج ، الذي لا يسعه إلا أن يرضي الناشر ومستشاريه على نحو ما ، حتى يستطيع الخروج إلى الدائرة الأوسع من المتلقين وهم جمهرة القراء المموِّلين الأساسيين لعملية الإنتاج الأدبي .

وفضلاً عن الناشر ومستشاريه من المتلقين ثمة متلق مهم آخر هو الرقيب السياسي الذي غالباً ما يمارس تأثيره المسبق في أثناء عملية الانتاج حذَراً مُحابِيًا لفعل الكتابة نفسه ، ويمارسه فيما بعد عندما يدفع النص المنتج إليه ليجيز نشره أو يحذف منه ، أو يوصي بتعديل ما ، أو غير ذلك .

وهناك بالطبع دائرة متلقي وسائل النشر الأخرى (كالدورية ، والإذاعة ، والتلفزيون وغيرها) التي تمارس تأثيراً مهما جداً في عملية إنتاج النص لأنه تأثير يواكب هذه العملية خطوة وعلى نحو مستتر وربما غير واع . ذلك أن سعي المنتج لإرضاء القائمين على هذه المؤسسات بوصفهم متلقين قادرين على إجازة نشر نصه يؤثر تأثيراً واسعاً في نصه المنتج وعلى نحو لايمكن أن ينكره إلا مكابر ، حتى ولو كان منتج النص من المتمردين أو المنشقين .

وإلى جانب هؤلاء المتلقين يمكن للمرء أن يذكر المحكِّمين في لجان الجوائز التي قد يفكر منتج النص بترشيح نصه لها وما شابهها من لجان تقويمية وما يمارسونه من تأثير مسبق في عملية الإنتاج الأدبي .

كما يمكنه أن يشير إلى متلقي النصوص السابقة للمنتج من النقاد

ومراجعي الكتب والمنتدين والباحثين والدارسين وما أفصحوا عنه من آراء إيجابية أو سلبية وملاحظات ونصائح وتوجيهات ومآخذ وغير ذلك مما ضمنوه نقدهم المنطوق أو المكتوب الذي تناهي إلى المنتج ، والذي لايمكنه إلا أن يأخذه بالحسبان في اثناء عملية الإنتاج .

ولا شك أن النقاد الذين يظفرون بثقة المنتج واحترامه يمثلون أبرز المتلقين الذين يستحضرهم في أثناء ممارسته لعملية الإنتاج . ذلك أنه غالباً ما يأخذ آراءهم في نصوصه السابقة مأخذ الجد وخاصة عندما يلمس فيها حرصاً على تطوير إنتاجه والرقي به على نحو يرضي طموحهم فيه .

٣ - ب - المتلقي في طور ما بعد الإنتاج :

إذا كان المتلقي في الطورين السابقين من أطوار عملية الإنتاج الأدبي يمارس تأثيره في الخفاء أو من وراء حجاب ، ولذلك فإننا لا نكاد بالتالي نستبين هذا التأثير على نحو واضح وصريح ما لم نعد إلى مسوّدات منتج النص الأدبي ودفاتر ملاحظاته ، ويومياته وأوراقه الخاصة وغيرها ، فإن تأثيره في طور ما بعد الإنتاج ملموس وبيّن إلى درجة لايمارى فيها .

وهذا المتلقي الفعلي (الذي يمكن أن يكون ناقداً بارزاً ، أو مراجعاً للكتب أو صحفياً يتلقّط الجديد في عالم النشر ، أو كاتباً زميلاً يفصح عن رأيه مشافهة أو كتابة ، أو ناشراً منافساً يبحث عن كتاب ناجح ، أو محكّما في لجنة للجوائز أو سواها ، أو منتجاً أو مخرجاً تلفزيونياً أو سينمائياً ، أو مخرجاً مسرحياً ، أو مُعداً للبرامج الثقافية في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية ، أو منشطاً ثقافياً في مركز ثقافي أو اجتماعي ، أو دارساً أكاديمياً ، أو مجرد قارئ يبحث عن المتعة والفائدة) هو في حقيقة الأمر من يملك مقدَّرات المنتج بيده ويتحكم بمصيره ، ذلك أن إعادة نشر النص ، أو توقيع عقد جديد على إنتاج نص أو نصوص

لاحقة ، أو التفكير في إنتاج نص جديد ، أوحفز التفكير على تحويل النص المتلقي من مجال إلى آخر ، أو إعداده للمسرح أو سواه ، أو غير ذلك من النتائج الملموسة منوط بهذا المتلقي . فضلاً عما يمكن أن يتركه تلقيه هذا من تأثيرات نفسية منوط بهذا المتلقي . فضلاً عما يمكن أن يتركه تلقيه هذا من تأثيرات نفسية مختلفة في منتج النص الأدبي ، وما يخلفه في لاحق نتاجه ، وفي حياته وشروطها المادية والمعنوية بشكل عام. وربما كان من المهم الإشارة في هذا الموضع إلى التأثير المتبادل الذي يمارسه أفراد هذا النمط من المتلقي الفعلي فيما بينهم ، وتأثيرهم العام في التلقي الإجمالي للنص الأدبي المنتج .

وغني عن البيان أن هذا التلقي الإجمالي ليس بالضرورة مقياساً موضوعياً للمكانة الفنية التي يمكن أن نعزوها للنص الأدبي . لأن التلقي الفعلي للنص الأدبي هو في أساسه تلق مفتوح غير محدود بزمان أو مكان أولغة أو ثقافة ، ولأنه كذلك مرتبط وعلى نحو وثيق بجملة من العوامل الأدبية وفوق الأدبية التي يؤثر كل منها بمفرده أو متضافراً مع العوامل الأخرى في هذا التلقي . والمهم في الأمر أن هذا التلقي الذي يتبدى في الإقبال على (أوالإحجام عن) شراء الدورية التي تحتضن النص المنتج ، أوالكتاب الذي يضمه ، أو في الكتابة عنه (أو تجاهله) أو في ملاحقة صاحبه بطلبات المقابلات والحوار والقراءة العامة (أو إهماله) أو تقديم العروض التي يقدمها صاحبه للقائمين على هذه المؤسسات) يعني الكثير بالنسبة للمنتج وللأدب وللفن وللثقافة عامة .

ولننظر على أي حال في تأثير المتلقي في هذا الطور على نحو سريع جداً ، ولعل إشارة عجلى إلى ما يعنيه حسن تلقي النص الأدبي في حياة منتجه كافية للتدليل على خطورة دور المتلقي في تقرير مصيره. إن هذا المتلقي هو الذي بدّل جذرياً مقدّرات كاتب مغمور يدفعه ضيق ذات يده

إلى أن يُمضي مكرها عطلة .. الميلاد عام ١٩٥٤ في لندن بعيداً عن أسرته التي يئست من مستقبله ، وصديقته التي سافرت لقضاء الإجازة مع أهلها ، وحوّله بعد أقل من عامين إلى نجم (بكل ما تنطوي عليه هذه الكلمة من دلالات) تتهافت عليه وسائل الإعلام الجماهيري والناشرون والمجتمع بمختلف مؤسساته طمعاً في المشاركة في لحظات تألقه التاريخية ، أو بالأحرى ولادته بوصفه كاتباً ذا شأن يحمل اسم كولن ويلسون بعد نشره لكتاب " الخارجي " The Outsider عام ١٩٥٦(١٣).

وهو المتلقي نفسه الذي جعل روائياً وشاعراً ومترجماً انجليزياً مغموراً آخر هو د.م توماس D.M. Thomas يتحول في مطلع الثمانينات من مجرد مدرس عاطل عن العمل أغلقت حكومة المحافظين مدرسته بغرض التوفير في ميزانية التعليم يعيش على ما تقدمه له دائرة التأمين الاجتماعي إلى كاتب عالمي تتسابق شركات السينما لشراء حق إنتاج روايته الفندق الأبيض (١٤) The white Hotel ، مثلما تتسابق شبكات التلفزيون والإذاعة البريطانية والأوربية والأمريكية لإجراء مقابلات وأحاديث معه ، ومعرفة كل صغيرة وكبيرة عنه وعن حياته وفنه ، أو لتسجيل قراءات بصوته لروايته التي غدا يُعرف بها ، ويتسابق القراء على اقتنائها ممهورة بتوقيعه . لقد غدا بإقبال المتلقين على نصه الروائي كاتباً أثيراً لدى النقاد بعد ما كان يشكو من إعراضهم عنه ، وبات يزاحم قمما بارزة من الروائيين البريطانيين المعاصرين بعد أن كان مجرد كاتب محلي لايعرفه إلا الأصدقاء والجوار وبعض القراء في منطقة عمله وناشره الذي غامر بنشر بداياته (١٥).

إن حسن التلقي هو الذي يدفع برؤساء تحرير الدوريات التي ينشر فيها منتج النص الأدبي نتاجه إلى استكتابه من جديد ، ولربما الإلحاح عليه ليخصّ دورية ما بهذا النتاج ، باذلين له مكافآت أسخى ورسوماً

أعلى ، ومفسحين له حيزاً أوسع وصفحات أكثر في دورياتهم ، وميسرين له حرية أكبر سواء أكان ذلك في مجال التجريب الفني أم في مجال حرية التفكير والتعبير عامة . وهو الذي يفتح أمام منتج النص الأدبي أبوابا أخرى للشهرة والرزق وبالتالي للمزيد من الاستقلال المادي والفكري والفني من مثل الدعوة للمحاضرات العامة ، أوالأمسيات الأدبية ؛ والمقابلات المأجورة أو التي يُثاب عليها شهرة ورواجاً ينعكسان على مبيعات نتاجه؛ والاستشارات الفنية وسواها من مؤسسات النشر ، أو الدوريات ، أو المؤسسات التعليمية أو التربوية أو الثقافية أو الإعلامية ؛ والمشاركات المختلفة في الندوات ولجان التحكيم وغير ذلك مما ينعكس على حياته عامة وعلى عملية إنتاجه للنصوص اللاحقة .

إن حسن التلقي هو الذي يُغري الناشر بإصدار طبعة جديدة من الكتاب أو ربما إصدار طبعة شعبية رخصية واسعة الانتشار ، وهو الذي يغري مُحرري سلاسل الكتب الدورية بإدراجه فيها . وهو الذي يخلق الحافز لدى المنتج على التفكير في كتابة نصوص جديدة ، وهو الذي يدفع الناشر إلى تحسين معاملته مع المنتج وربما تحسين شروط النشر وزيادة فرصه أمامه ، وهو الذي يغري مخرجاً أو منتجاً بالتفكير في تحويل النص المنتج إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني ، أو إلى فيلم سينمائي ، أو غير ذلك مما يعني في نهاية المطاف تحولاً خطيراً في مصير منتج النص الأدبي وفيما سينتجه في قادم أيامه ؛ ولا شك أنه سيترك آثاره واضحة في تطوير عملية إنتاج النص الأدبي بما يتيحه من تفرغ لهذا الإنتاج ، ومن اطمئنان للقناعات الفنية التي تكون لدى المنتج ، وإلى ترسيخ لكل معيار فني جديد قد يبدو في أول الأمر مجرد هرطقة أو بدعة أو خرق للمعايير الفنية السائدة ، وبما يبعثه في نفس المنتج من ثقة بأنه يمضي في الطريق الصحيح ، وأن رؤاه الفنية وفوق الفنية آيلة إلى التحقق في سعيه الحثيث نحو الأفضل في الحياة الإنسانية بكل وجوهها .

إن حسن التلقي هذا هو الذي يدفع أخيراً وليس آخراً ، المؤسسات التربوية والثقافية والإعلامية ، والأدبية ، القائمة إلى إعادة النظر في كثير من مسلماتها وقيمها ومقاييسها ، وأعرافها ، وقواعدها ، لتفسح المجال أمام النص الأدبي المنتَج ليتسنم المكانة اللائقة به ضمن الكل الأدبي السائد والقائم في المجتمع الإنساني . إنه كلمة السر التي يتطلع إليها كل منتج لتدخله في عالم الأضواء وفيما بعد في عالم الاستقرار النفسي والمادي الذي يكفل له فرصة تحقيق ذاته ومقاومة الشرط الإنساني القاسي والتحايل على الموت بعمر ثان وثالث ورابع لايمنحه أياً منها إلا المتلقي ، والمتلقي وحده فيما يبدو . لأنه هو القادر على أن يصل بعملية الإنتاج الأدبي إلى مداها الطبيعي عندما يتيسر على يديه تحويل التجربة الفنية التي يجسدها وهما آيتا الفن الباقي لدى هوراس . وشرطا استبقاء الشاعر في جمهورية أفلاطون من قبله .



حواشي

(١) د . عبد النبي اصطيف ، " مكوّنات النص الأدبي العربي الحديث : في مفهوم النص "، **الناقد** (لندن) ، العدد الرابع والعشرون ، حزيران (يونيه) ، ١٩٩٠ ، ص (٣٢) .

(٢) د. عبد النبي اصطيف ، " في البحث عن دور للقارئ " ، **الأسبوع الأدبي** (دمشق)، العدد ٣٩ ، الخميس ٦ تشرين الثاني ١٩٨٦ ، ص (٣) .

(٣) يبدأ طور الإنتاج شكليا من لحظة التفكير بالنص الأدبي إلى لحظة الشروع في إنتاجه. ولكن بدءه الحقيقي من الناحية الزمنية يسبق ذلك كما سيتضح من مناقشة هذا الطور ، وربما كان بالإمكان رده إلى بدايات عملية اكتساب اللغة عند الفرد الذي يحمل في ذاته إمكانية إنتاج نص أدبي ما فيما سيستقبل من أيامه .

(٤) يبدأ طور الإنتاج من لحظة الشروع في إنتاج النص الأدبي (بدءاً من وضع الملاحظات الأولى والمخططات) وحتى لحظة نشره وإذاعته بين الناس بوسيلة ما من وسائل النشر المتاحة.

(٥) يبدأ طور ما بعد الإنتاج من لحظة نشر النص الأدبي ، وهوطور مفتوح يرتبط بحياة متلقيه في عصره وفي العصور التالية . وربما كان من المهم الإشارة هنا إلى أن توقف التلقي لزمن ما - مهما طال أو قصر - لا يعني بالضرورة نهاية لهذا التلقي ، لأنه يمكن أن ينبعث في أي وقت في المستقبل القريب أو البعيد ويظل بالتالي إمكانية مفتوحة .

(٦) التي ترمي إليها حركة تحرر القراء "The Readers' Liveration Movement" على حد تعبير تيري إيغيلتون Terry Eagleton ، وانظرفصله المعنون بـ " ثورة القارئ "The Revolt of the Reader " في كتابه

Against the Grain (Verso, London, 1986) , pp . 181 - 4 .

(٧) انظر , Molfgang Iser

" Interaction between Text and Reader " , in

The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation,

Edited by S. R. Suleiman and I . Crosman (Princeton Uneversety press, Princeton, 1980) , p . 106.

(٨) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة انظر : د . عبد النبي اصطيف ، " التناص : مدخل توضيحي " ، **الأسبوع الأدبي** (دمشق) ، الملحق (٦١) ، الخميس ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٣م ٤ جمادى الآخرة ١٤١٤هـ ، ص (١) .

(٩) انظر Roland Barthes,

The Rustle of Language ,

Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford, 1986), pp . 52-3.

(١٠) صدرت الرواية بالعبرية عام ١٩٨٦ ، وبعدها ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية . وقد تلقاها القارئ العربي ملخصة ضمن دراستين للدكتور حسام الخطيب والدكتورة يمنى العيد اعتمدتا على التوالي على الترجمتين الانجليزية والفرنسية ، وانظر على أي حال :

د . حسام الخطيب ، " اللغة والبحث عن الهوية الضائعة :

عربسك انطوان شماس والذات الفلسطينية "

السفير (بيروت) ، الخميس ٢٩/١٢/ ١٩٨٨ ، ص (١٠) .

د . يمنى العيد ، " مثال تحليلي لرواية **" أرابيسك "**

في كتابها : **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠) ، ص ص (١٢٥ - ١٦٠)** .

(١١) انظر V . N . Volosinov (M . Bakhtin)

Merxism and the Philosophy of Language , Translated by Ladislav Matejka and I . R . Titunik (Seminar press, New york and London , 1973) , p . 86.

(١٢) د . عبد النبي اصطيف " بين الأدب والنقد " ، **علامات في النقد الأدبي** (جدة) ، المجلد الأول ، الجزء الثالث ، شعبان ١٤١٢ هـ ، مارس ١٩٩٢ م ، ص ص (١٧١ - ١٧٧) .

(١٣) انظر حديث كولن ويلسون عن لحظات نجاح كتابه في مقدمته لطبعة عام ١٩٧٨ : Colin Wilson,

" Introduction:**The Outsider** ,twenty years on ",in The Outsider (Picador , London , 1978) , PP .9-19.

(١٤) انظر D . M . Thomas ,

The White Hotel

(Penguin Books, Middlesex, 1981) .

(١٥) د . عبدالنبي اصطيف ، في البحث عن دور للقارئ ، المرجع نفسه ، ص (٣) .

نص القراءة (١)

قاسم المومني

(١) لبيد بن ربيعة العامري : الديوان : ٢٩٧ - ٣١٢.

١ - عفَتِ الديارُ مَحلُّها فمُقامُها   بمنًى تأبَّد غولُها فرِجامُها
٢ - فمدافعُ الرَّيان عُرِّيَ رسمُها   خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها
٣ - دِمَنٌ تجرَّمَ بعد عَهْدِ أنيسها   حِجَجٌ خَلَوْن حلالُها وحَرامُها
٤ - رُزِقَتْ مرابيعَ النجومِ وصابَها   ودْقُ الرَّواعدِ جَوْدُها فرِهامُها
٥ - منْ كلِّ سارِيةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ   وعَشِيَّةٍ متجاوبٍ إرْزامُها
٦ - فعَلا فُروعُ الأيهُقانِ وأطْفَلَتْ   بالجلهتين ظباؤها ونَعامُها
٧ - والعِينُ ساكنةٌ على أطلائها   عُوذاً تأجَّلُ بالفضاء بِهامُها
٨ - وجلا السيولُ عن الطلول كأنها   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها
٩ - أوْ رَجْعُ واشمةٍ أسِفَّ نَؤورُها   كِفَفاً تَعرَّضَ فوقهنَّ وِشامُها
١٠ - فوقفتُ أسألُها وكيف سؤالُنا   صُمّاً خوالدَ ما يَبينُ كلامُها
١١ - عريتْ وكان بها الجميعُ فأبكروا   منها وغودِرَ نُؤْيُها وثُمامُها
١٢ - شاقتْك ظُعْنُ الحيّ حينَ تحمَّلوا   فتكنَّسوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها
١٣ - من كلِّ مَحفوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ   زَوْجٌ عليه كِلَّةٌ وقِرامُها
١٤ - زُجَلاً كأنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فوقَها   وظِباءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً آرامُها
١٥ - حُفِزَتْ وزايلها السرابُ كأنها   أجْزاعُ بيشةَ أثْلُها ورِضامُها
١٦ - بلْ ما تذكَّرُ منْ نوارَ وقد نأتْ   وتقطَّعتْ أسبابُها ورِمامُها
١٧ - مُرِّيَّةٌ حلَّتْ بفَيْدَ وجاورتْ   أهلَ الحجاز فأينَ منكَ مرامُها
١٨ - بمشارقِ الجبلين أو بمُحَجَّرٍ   فتضمَّنتْها فَرْدَةٌ فرُخامُها
١٩ - فصُوائقٌ إنْ أيمنتْ فمَظِنَّةٌ   فيها وِحافُ القَهْرِ أوْ طِلْخامُها
٢٠ - فاقطعْ لُبانةَ منْ تعرَّضَ وصلُهُ   ولشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صرَّامُها
٢١ - واحْبُ المُجاملَ بالجزيلِ وصَرْمُهُ   باقٍ إذا ظلعتْ وزاغَ قِوامُها
٢٢ - بطليحِ أسفارٍ تركْنَ بقيةً   منها فأحنقَ صُلْبُها وسَنامُها
٢٣ - وإذا تغالى لحمُها وتحسَّرتْ   وتقطَّعتْ بعد الكلالِ خِدامُها
٢٤ - فلها هِبابٌ في الزِّمام كأنها   صهباءُ خفَّ مع الجنوب جَهامُها
٢٥ - أو مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأحقبَ لاحَهُ   طَرْدُ الفحولِ وضربُها وكِدامُها
٢٦ - يعلو بها حُدْبَ الإكامِ مُسحَّجٌ   قد رابَهُ عِصْيانُها ووِحامُها

٢٧ - بأحزَّةِ الثَّلَبوتِ يَربأُ فوقَهـا ... قَفرَ المرَاقِبِ فطال خوفُهَا آرامُهَـا
٢٨ - حتى إذا سَلخا جُمادَى سـتَّةً ... جَـزءاً فطـال صيامُـه وصِيامُهَـا
٢٩ - رجعَا بأمرهما إلى ذي مِـرَّةٍ ... حَصِدٍ، ونُجْـحُ صريمـةِ إبْرامُهَـا
٣٠ - ورمى دوابرَها السَّفا وتهيَّجتْ ... ريحُ المصايفِ سَومُهَا وسهامُها
٣١ - فتنازعا سَبطاً يطيرُ ظلالُـهُ ... كدخـانِ مُشْـعَلةٍ يُشَـبُّ ضِرامُهَـا
٣٢ - مشمولة غلثتْ بنابتِ عرفَجٍ ... كدخـان نـارٌ سـاطع أسْـنامُهَا
٣٣ - فمضى وقدَّمَهُ وكانتْ عـادةً ... منـه إذا هـيَ عـرَّدتْ إقدامُهَـا
٣٤ - فتوسَّطا عُرضَ السَّريِّ وصدَّعـا ... مسـجورةً مُتجـاوزاً قُلاَّمُهَـا
٣٥ - مَحفوفَةً وَسْطَ اليَراعِ يُظِلُّهـا ... منـه مُصَـرَّعُ غابـةٍ وقِيامُهَـا
٣٦ - أَفَتِلْكَ أمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبوعَةٌ ... خذلَتْ وهاديـةُ الصِّوارِ قِوامُهَـا
٣٧ - خنساءُ ضيَّعتِ الفريـرَ فلم يرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ~ طَوْفُهَا وبُغامُهَا
٣٨ - لِمُعَفَّرٍ قَهْـدٍ تنـازعَ شِـلْوَهُ ... غُبْـسٌ كواسِـبُ لا يُمَـنُّ طَعامُهَـا
٣٩ - صَادفْنَ منها غِرَّةً فأصبْنَهَـا ... إنَّ المنايـا لا تطيـشُ سِـهامُهَا
٤٠ - باتتْ وأسبلَ واكفٌ من ديمةٍ ... يُروِي الخمـائلَ دائمـاً تَسْجامُهَا
٤١ - يعْلُـو طريقـةَ متْنِها مُتواترٌ ... فـي ليلـةٍ كفَـرَ النجـومَ غمامُهَـا
٤٢ - تجتافُ أصْلاً قالصاً مُتنَبِّذاً ... بعُجـوبِ أنْقَـاءٍ يميـلُ هُيامُهَـا
٤٣ - وتضيءُ في وجه الظلام مُنيرةً ... كجُمَانـةِ البحـريِّ سُـلَّ نظامُهَـا
٤٤ - حتى إذا انحسر الظلامُ وأسفرتْ ... بَكرتْ تَـزِلُّ عـنِ الثَّرَى أزلامُهَـا
٤٥ - علهتْ تردَّدُ في نِهاءِ صعائدٍ ... سَـبْعاً تُؤَامـاً كـاملاً أيَّامُهَـا
٤٦ - حتى إذا يئستْ وأسحقَ حالقٌ ... لـم يُبْلِـه إرْضاعُهـا وفِطامُهَـا
٤٧ - وتوجَّستْ رِزَّ الأنيس فراعهـا ... عن ظهر غيْبٍ، والأنيسُ سَقامُهَا
٤٨ - فغدتْ كلا الفرْجين تحسبُ أنَّهُ ... مَوْلـى المخافـة خلفُهـا وأمامُهـا
٤٩ - حتى إذا يئس الرماةُ وأرسلوا ... غُضفـاً دواجـنَ قـافلاً أعصَامُهـا
٥٠ - فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدَرِيَّةٌ ... كالسـمهريَّةِ حَدُّهَـا وتَمامُهَـا
٥١ - لِتَذُودَهُنَّ وأيقنتْ إنْ لم تَذُدْ ... أن قد أُحِمَّ من الحُتوفِ حِمَامُها
٥٢ - فتقصَّدَتْ منها كسابِ فضُرِّجتْ ... بدمٍ وغُودرَ في المكرِّ سُخامُهَا
٥٣ - فبتلكَ إذْ رَقَصَ اللوامعُ لِضُحَى ... واجتـابَ أرديـةَ السَّرَابِ إكامُهـا
٥٤ - أقضي اللبانةَ لا أُفَرِّطُ ريبةً ... أو أن يلـومَ بحاجـةٍ لُوَّامُهـا
٥٥ - أوَلم تكنْ تدري نَوارُ بأنَّنِي ... وَصَّـالُ عَقْـدِ حَبَـائلٍ جَذَّامُهَـا
٥٦ - تَـرَّاكُ أمكنةٍ إذا لم أرْضَهَا ... أَوْ يعتلِقْ بعضَ النفوسِ حِمامُهَا
٥٧ - بل أنتِ لا تدرين كم منْ ليلةٍ ... طَلْـقٍ لذيـذٍ لَهْوُهَـا ونِدَامُهَـا

٥٨ - قد بتّ سامرها، وغاية تاجر … وافيتُ إذ رُفِعتْ وعزَّ مُدامُها
٥٩ - أغلي السِّباءَ بكلِّ أدكنَ عاتقٍ … أو جونةٍ قُدِحتْ وفُضَّ خِتامُها
٦٠ - وصبوحِ صافيةٍ وجذبِ كرينةٍ … بمُوتَّرٍ تأتالُهُ إبهامُها
٦١ - بادرتُ حاجتها الدَّجاجَ بسُحْرةٍ … لأُعَلَّ منها حين هَبَّ نيامُها
٦٢ - وغداةِ ريحٍ وزَعْتُ وقِرَّةٍ … إذ أصبحتْ بيدِ الشمالِ زِمامُها
٦٣ - ولقد حميتُ الحيَّ تحملُ شِكَّتي … فُرُطٌ، وشاحي إذ غدوتُ لجامُها
٦٤ - فعلوتُ مرتقباً على ذي هَبْوةٍ … حَرِجٍ إلى أعلامهنَّ قَتامُها
٦٥ - حتى إذا ألقتْ يداً في كافرٍ … وأجَنَّ عَوراتِ الثُّغورِ ظلامُها
٦٦ - أسهلتُ وانتصبتْ كجذعِ مُنيفةٍ … جرداءَ يَحصَرُ دونها جُرَّامُها
٦٧ - رفَّعتُها طَرْدَ النعامِ وشَلَّهُ … حتى إذا سَخِنتْ وخفَّ عظامُها
٦٨ - قَلِقتْ رِحالتُها وأسبلَ نحرُها … وابتلَّ من زَبَدِ الحميمِ حِزامُها
٦٩ - ترقى وتطعَنُ في العِنانِ وتنتحي … وِرْدَ الحمامةِ إذ أجَدَّ حمامُها
٧٠ - وكثيرةٍ غُرباؤها مَجهولةٍ … تُرجَى نوافلُها ويُخشَى ذامُها
٧١ - غُلْبٌ تَشَذَّرُ بالذُّحولِ كأنَّها … جِنُّ البَديِّ رواسياً أقدامُها
٧٢ - أنكرتُ باطلها وبُؤْتُ بحقِّها … عندي، ولم يَفخَرْ عليَّ كرامُها
٧٣ - وجزورِ أيسارٍ دعوتُ لحتفها … بمَغالِقٍ متشابهٍ أجسامُها
٧٤ - أدعو بهنَّ لِعاقرٍ أو مُطفِلٍ … بُذِلتْ لجيرانِ الجميعِ لحامُها
٧٥ - فالضَّيفُ والجارُ الجنيبُ كأنَّما … هَبَطا تبالةَ مُخصِباً أهضامُها
٧٦ - تأوي إلى الأطنابِ كلُّ رَذيَّةٍ … مِثلِ البَليَّةِ قالصٌ أهدامُها
٧٧ - ويُكلِّلونَ إذا الرياحُ تناوحتْ … خُلُجاً تُمَدُّ شوارعاً أيتامُها
٧٨ - إنا إذا التقتِ المجامعُ لم يزلْ … منا لِزازُ عظيمةٍ جشَّامُها
٧٩ - ومُقسِّمٌ يُعطي العشيرةَ حقَّها … ومُغذمِرٌ لحقوقِها هَضَّامُها
٨٠ - فضلاً، وذو كرمٍ يُعينُ على النَّدى … سَمْحٌ كَسوبُ رغائبٍ غَنَّامُها
٨١ - مِنْ مَعشرٍ سَنَّتْ لهمْ آباؤهمْ … ولِكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامُها
٨٢ - لا يَطبَعونَ ولا يَبورُ فَعالُهمْ … إذ لا يَميلُ مع الهوى أحلامُها
٨٣ - فاقنعْ بما قَسَمَ المليكُ فإنما … قَسَمَ الخلائقَ بيننا علَّامُها
٨٤ - وإذا الأمانةُ قُسِّمتْ في مَعشرٍ … أوفَى بأوفرِ حظِّنا قَسَّامُها
٨٥ - فبنى لنا بيتاً رفيعاً سَمْكُهُ … فَسَما إليه كهلُها وغلامُها
٨٦ - وهُمُ السُّعاةُ إذا العشيرةُ أُفظِعتْ … وهُمُ فوارسُها وهُمْ حُكَّامُها
٨٧ - وهمْ ربيعٌ للمجاورِ فيهمُ … والمرملاتِ إذا تطاولَ عامُها
٨٨ - وهُمُ العشيرةُ إن يُبطِّئْ حاسدٌ … أو أن يميلَ مع العدوِّ لئامُها

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة أهمية النص وتؤكد أهمية قراءته. أما النص فإنه ثمرة لفعل خلاق يمتاز به الأديب عمن سواه ممن ليس بأديب، وهو محصلة لذات مبدعه بكل ما تنطوي عليه هذه الذات من جوانب جوانية وخارجية في آن واحد. والنص ـ من ثم ـ الواسطة أو الأداة التي يكتشف بها متلقيه عوالم مبدعيه وموقفه من مواقعه الخارجي وأصالة تجربته من زيفها[١]. أما قراءته فإنها هي التي تنفخ فيه روح الحياة، وهي التي تسير به من شرق إلى غرب، ومن شمال إلى جنوب، تحتضن القراءة وتتأمله، فتكشف عن خباياه، وتجلو غوامضه وخفاياه، تقدمه في صورة قد تروق الناظرين، وقد تصرفهم عنه، يكتسب النص بقراءته ثباتاً وديمومة، وحياة ونضارة، يدوم النص بدوام قراءته، ويتعدد بتعددها، باختصار فإن القراءة هي التي تمنح النص قيمته، وباختصار أشد بلا قراءة ليس نصاً على الحقيقة ولا هو بنص على الإطلاق[٢].

ملاك الأمر أن صلة النص بقراءته وثيقة، فلا يكون الأول إلا بالتي بعده، ولا تكون هذه الأخيرة إلا بالذي قبلها، ولقد قيل إن الأدب هو "نص وقارىء"[٣]. وقيل إن النص، أو القصيدة لشجرة تنمو ـ فالبذرة والنواة هي الكلمة، والجملة هي الفسيل، والتراب هو التراث، والثمرة هي الأثر أي الدلالة الضمنية للنص ـ والماء يسقي الأشجار ليبقيها حية نامية وهو القارىء بالنسبة للنص، فيه يبقى النص نابضاً بالحياة، فإذا ما انقطع انقطعت الحياة إلى أن يقيض الله له قارئاً يعيد له رمقه فينبض بالحياة من جديد[٤].

وليس كل النصوص من القارىء بمكان، فثمة منها ما ينصرف عنه قارئه، وثمة منها ما يقبل عليه قارئه، وثمة منها ما لا يقرأ إلا بعضه، وهناك من النصوص ما يقرأ كله، وثمة من النصوص ما لا يقرأ إلا مرة،

وثمة منها ما يعود إلى قارئه مرة إثر أخرى أو عصراً بعد عصر، المهم أن العوامل الفاعلة في قرب نص دون آخر عديدة ومتنوعة، والأهم أن نص لبيد أو إن شئت فقل معلقته يأتي من هذه النصوص في الطّليعة والمقدمة.

وهناك من الأسباب ما يمكن أن نفسر به علو المنزلة التي يتربع عليها نص لبيد أو معلقته، فقصيدته معروفة، وهي من خير أمثلة القصيدة العربية الكاملة في العصر الجاهلي(٥)، ونص لبيد أو مطولته تشاكل حياته: لفظاً غليظاً، وحياة خشنة، وبعداً في المعاني عن مألوفنا، ولكنها مع ذلك - شعر قوي غني خصب ممتع خليق بالإعجاب والإكبار، خليق أن يثير في نفوسنا أنبل العواطف(٦)، ومعلقة لبيد "بناء متقن محكم، لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ونقضته نقضاً"(٧)، ونص لبيد أو قصيدته من القصائد الرئيسية في التراث العربي تحتل لرؤياها الأساسية للوجود مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله، وتمثل - بنيوياً - إحدى أكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى(٨).

اختارت الدراسة - إذن - نص لبيد، دون أن ينظر إلى هذا الإختيار على أنه بمنزلة الذي يمنع الإشارة إلى غيره من نصوص الشعر الجاهلي إن دعت إلى ذلك حاجة، وظل يغذي هذا الإختيار لديّ عدا عما ذكرته أن النص المتخير يكاد يكون من أكثر النصوص القديمة، وربما الحديثة التي اهتم بها الدارسون المحدثون سواء على صعيد الدراسة أو على صعيد القراءة مما يشير إلى أن النص ثر وأنه ثري ويشير - وهذا هو الأهم - إلى أن النص مايزال قابلاً للقراءة وللدراسة من جديد، ورأت هذه الدراسة أن تتناول من القراءة النقدية الحديثة لهذا النص من الشعر أو لغيره من نصوص الشعر جانبين: المنهج ثم المصطلح. أما بين هذين الجانبين من تداخل أو تقاطع فذلك هو الذي تحاول الدراسة جلوته ولكن ضمن ما تتطلبه القراءة وتسمح به حدودها ليس غير.

- ١ -

١ : ١

يشكل المنهج في ظل أي قراءة نقدية حديثة أو قديمة، خطوة بالغة الأهمية والقيمة، فهو الذي يضبط خطى القراءة ويحدد مسارها، والمنهج هو الذي يتوقف على استقامته، أو انحرافه، استقامة النتائج التي تفضي إليها القراءة، أو انحرافها. والمنهج هو الذي يترتب على وضوحه ودقة آلياته استشراف آفاق النص واستشفاف جوانبه واستجلاء مكنوناته أو مكوناته، ويترتب عليه - من ثمة - الإقبال على النص أو النفرة منه. ولذا كله فقد قيل إن القراءة إما أن تكون منهجية أو لا تكون[٩]، وقيل: إن تقدم المنهجية ضرورة لازمة لأي قراءة أو دراسة رصينة للنص الشعري بل هي شرطها الحيوي الأول[١٠]، وقيل: إن أي مقاربة أو قراءة، لا منهجية للنص لا يمكن أن تشكل على الإطلاق مرجعاً موثوقاً في معرفته وفهمه، وهي - إن صدف وأصابت في بعض إطلاقاتها أحكاماً سليمة في جوانب تفصيلية من النص، تأتي غالباً بتحريفات وتشويهات عديدة له[١١].

قيمة هذه الأقاويل في الذي تؤدي إليه وفيما تدل عليه، ذلك أمر مؤكد، ومن المؤكد أيضاً أن هذه الأقاويل تلح على ضرورة المنهجية للقراءة، أي قراءة، وترى أن القراءة النقدية ما لم تستند إلى منهج تفقد فاعليتها وتظل غير ذات نفع وشأن. إن قراءة النص بلا منهجية تفسده، وإن أخطر ما يتعرض له النص مباشرته بتسرع أو استخفاف، فذلك أو مثله يسيء إلى النص ويشوهه، وذلك أو مثله يسفر عن انتزاع النص أو تمزيعه، ولكن ما المنهجية التي تتطلبها قراءة النص الأدبي النقدية؟ وما طبيعة هذه المنهجية؟ وهل ثمة من منهج يصلح لكل النصوص؟ أم

أن ما يصح لبعضها قد لا يصح لبعضها الآخر؟ إن الدراسات التي تتعمق هذه الأسئلة، تحاول أن تقدم إجابات عليها كثيرة، وليس من غرض الدرسة ولا من منهجيتها أن تشتغل بذا، ولا أن تتحدث عن ذا، حسبها - والأمر كذلك - ان تتخير من الأقاويل أبلغها في الدلالة على طبيعة المنهج "إن الدرس المنهجي المقصود هو ذاك الذي يتم على هدي منهج في البحث والتعليل والاستنتاج، يستند إلى طريقة فعالة في سبر النصوص وبلوغ كنوزها وأسرارها. وإلى مفاهيم محددة وناجعة خاصة بهذا المنهج وطريقته الاستدلالية، منهج يتوصل في اعتماده إلى نتائج محكمة الدقة يستبعد إن لم يستحل بلوغها بطريقة وبمفاهيم أخرى غير تلك المستنبطة والمستعملة من قبله. هذا الدرس المنهجي للنصوص الذي يستحق وحده اسم الدرس أو البحث النصي، هو وحده كذلك الذي يأتي بقراءة مناسبة. لأنه يتيح أكبر قدر ممكن من الموضوعية في الرؤية، ومن التماسك في العرض، ومن الابتعاد عن المزاجية والانفعالية(١٢). وهذا قول لا يختلف في حقيقة منتهاه عن قول آخر من درس إلى آخر تفتح المنهجية، من نص إلى آخر، أبواب العالم المغلقة، والدنيا نص متعدد لمن يحسن القراءة من الإعلانات وشعارات الحائط وصور الفنانين والسياسيين إلى تخطيط المدن وتنظيم عيشها اليومي وهندسة البناء والطرق والجسور واتجاهات السير... ومن مراسيم الزواج والدفن والاستقبال والوداع، إلى استعراضات الجسد والزي والزينة والحرب والسلم والغرام والولادة والموت... سلاسل لا تنتهي من نصوص يحيل بعضها إلى بعض بتعدد في اللغة وخصوصة في القول.

وإذا كانت الحياة خيارات، فإن الوعي شرط الخيارات السليمة. أما شرط الوعي الصحيح فمعرفة سليمة. وهذه المعرفة تبدأ في إحسان القراءة والنظر. وأحسن القراءات هي تلك المنهجية(١٣).

في مقطع من القول فإن المنهجية أمر ملح لقراءة النص الأدبي، فهذا الأمر لا عداه هو الذي ينظم إيقاع القراءة ويضبطه، وهو لا سواه الذي يلغي الجانب الذاتي من القراءة أو يقلل من سلطانه وطغيانه، وهو الذي يثري أكثر من غيره القراءة ويجعلها خصبة معطاءة، وبخلاف ذلك كله فإن القراءة تظل في اضطراب يتخونها النقص وتعوزها الدقة.

قد تتجلى المنهجية في منهج من مناهج قراءة النص الأدبي أو مقاربته، وقد تتوزع هذه المناهج فيما هو خارجي وفيما هو داخلي، وفيما هو مزج بين هذين، المهم أن هذه المناهج يعترف بعضها ببعض أكثر مما يتنكر بعضها لبعض، وأن كل منهج من هاته إنما ينظر إلى النص بعيونه لا بعيون غيره، وأن من النصوص ما يقبل منهجاً ما ويتأبى على آخر، والأهم أن خير المناهج المتعدد لا الواحد، فهذا الأخير "مهما بلغت فاعليته يبقى دون التمكن من الاستحواذ على أوجه الإبداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المقروء"[١٤]، والأهم الأهم أن نص لبيد يقع من المنهج المتعدد بمحل القبول، الأمر الذي يعني - بداهة - أن النص خصب خصيب، ويعني - ببداهة أشد - أن النص مايزال قابلاً للمقاربة والقراءة.

١ : ٢

ثمة قراءة نقدية تعاقبت - وماتزال تترى - على معلقة لبيد. أقدم هذه القراءات في الذي أعرفه قراءة طه حسين في "حديث الأربعاء" وأحدثها تلك الموسومة بـ مركزية المرأة في معلقة لبيد" لعبدالعزيز طشطوش. وما بين هاتين القراءتين نصادف قراءات نقدية أخرى يمكن أن نذكر منها قراءة سيد حنفي حسنين في "الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية - دراسة نصية"، وقراءة محمد زكي عشماوي في "قضايا النقد

الأدبي بين القديم والحديث"، وقراءة كمال أبو ديب في "الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" وقراءة سوزان ستيتكيفيتش "القصيدة العربية وطقوس العبور ـ دراسة في البنية النموذجية" وقراءة محمد صدقي غيث "التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد" وقرءة سامي سويدان في "النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية" وقراءة جوتفريد مولر التي نقرأ أطرافاً منها في "اتجاهان من اتجاهات المستشرقين الألمان في تناول الشعر الجاهلي" لموسى الرباعي.

الذي يجمع بين هذه القراءات على تباعد ـ أو تقارب ـ ما بينها أنها تتخذ من معلقة لبيد المأم والمحج، ذلك أمر جليّ. وتختلف هذه القراءات فيما هو جلي ـ أيضاً ـ في الأغراض والغايات. وهذا اختلاف ينبجس عنه اختلاف في المناهج والأدوات مادام الغرض هو الذي يحدد المنهج الذي يؤدي إليه ومادامت الغاية هي التي تفرض الأداة التي تقود إليها.

إن صعوبة الشعر القديم، والجاهلي منه خاصة، ووعورة مسالكه، وضعف ترابط أجزاء النص منه، كل أولئك قد حال دون فهمه وتذوقه، وكل أولئك قد أدّى إلى بغضه والنفرة منه والحكم عليه، وكان حقاً على من جهل شيئاً أن لا يعاديه "وما كان لمن جهل شيئاً أن يحكم عليه"[١٥] وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم عناية طه حسين بالشعر الجاهلي، وهي جزء من عناية أعم وأشمل بالشعر القديم كله، ويمكن أن نفهم سعيه المستمر في "حديث الأربعاء" إلى إيقاع أمرين يعبر عنهما فيقول "قل ما شئت في هذه الفصول، فلن تستطيع أن تنكر أن لها نتيجتين قيمتين: الأولى، أنها جلت ناحية من نواحي تاريخ الأدب العربي لم تكن واضحة ولا بينة، وليس هذا بالشيء القليل. الثانية، أن فيها ضرباً من مناهج البحث أحسب أن الأدباء لو يفهمونه لاستطاعوا أن يستغلوا هذه الكنوز القيمة التي لاتزال مجهولة والتي نشأ من جهل الناس إياها غضهم من الأدب العربي، وانصرافهم عنه في أنفة وازدراء[١٦].

يـروم طـه حسـين ـ إذن ـ أن يقـرب مـا بعـد مـن الشـعر القديـم، بلـه الجـاهلي. وأن يجلـو غـوامضـه، وكـذا فـإن الـذي يرومـه طـه حســين أن يكشف عما في هذا الشعر الجاهلي من نفائس مستورة وجواهر مخبوءة. وليس ثمة من سبيل لإيقـاع مـا يتواخـاه إلا بـالتوقف عنـد المتخـير مـن نصوصه للأعلام المشاهير من شـعرائه، وقـراءة هـاتيك النصـوص نـص إثر نص. وذلك هو الذي أنجزه بالفعل.

ولكن علينا أن نلاحظ أن قراءة طه حسين من طبيعـة تفرضهـا طبيعـة الغرض الذي يرومه، وأن منهج الرجل تتطلبه حقيقة قراءتـه. إن قـراءة نص لبيد لا تتطلب التفصيل بل الذي تتطلبه الإجمال، وكذا فإنها لا تتطلب الاستقصاء بل الـذي تتطلبـه التمثيـل والتدليـل، ولا تتطلـب قـراءة الرجـل تعمق النص: لفظه ووزنه وقوافيه وموسيقاه بـل الـذي تتطلبـه مـن ذلـك الإيجاز، باختصار فإن قراءة طه حسين نص لبيد سريعة، ولكن في غير خلـل أو إخـلال. وباختصـار أشـد فـإن منهجـه فـي قراءتـه يتوافـق تمامـا والـدور الـذي حـدده لنفسـه، وهـو دور نطالعـه فـي معـرض إجابتـه عـن محـاوره فـي شـعر لبيـد "فـإني سـأكون ترجمانـاً بينـك وبينـه"[١٧] ومـن المنطقي أن لا يحارف المترجم النص الذي يترجمه وأن لا يتصرف كثيراً أو قليلاً في النص الذي ينقله.

يتطلب الغرض ـ إذن ـ المنهج ويستلزمه، ولصوابية ذلك فقد قيـل: إن الغاية تفرض الوسيلة وتبررها، ذلك أمر تفصح عنه قـراءة طـه حسـين. وذلك أمر تعرف عنه قراءة سيد حنفي حسنين وقراءة اسماعيل شلبي.

أما قراءة الأول فلم يكن من غرضها أن تعرض لحياة لبيد، وإنما الذي تهتم به ما يمثله لبيد من مرحلية في تاريخ الشعر الجاهلي، وما استطاع أن يضيفه إلى هذا الفن العريق. والذي يتبين القرءة على هذا الصعيد أن ثمة مرحلتين مهمتين في حياة لبيد وفنه: أولهما تمثـل تلـك الفـترة التـي عاشها في الجاهلية وتطلق عليها "مرحلة الجمود" وثانيتهما تمثل الفـترة

التي عاشها في الإسلام وتطلق عليه "مرحلة الانطلاق". المهم - هنا - المرحلة الأولى لا الثانية وذلك لخروج هذه الأخيرة عن نص القراءة، والأهم أن القراءة تتوقف عند واحدة من أشهر قصائد لبيد وتلك هي معلقاته. أو كما تقول القراءة ذاتها "ونقف عند واحدة من أشهر قصائد لبيد محللين لها موضحين ما ذكرناه عما يمثله شعره"[١٨].

تتلمس القراءة - موضوعيا - بيان أن المعلقة شديدة الدلالة على أن لبيداً مخلص في أقسام قصيدته من نسيب ورحلة ووصف وفخار للتراث الفني. وتقوم القراءة - منهجياً - على منطق التحليل والتوضيح، وخلاصة هذا المنطق أو جملته أن القصيدة "بلغت ثمانية وثمانين بيتاً، ولا شك أن شاعراً ينظم هذا العديد من الأبيات في قصيدة واحدة إنما هو شاعر صناع يعرف كيف يداور الشعر ويحاوره، يثقفه وينقحه، يصنعه صنعاً، ويصوره تصويراً، ثم هو بعد ذلك يستعرض كل موضوعات الشعر الجاهلي من وصف للأطلال، والوقوف عليها متذكراً الماضي مستشفاً ذكرياته من البقايا التي لم ترحمها الطبيعة بل محت منها ما يثير الخيال وتركتها كنقش مجدد. ثم يلجأ إلى الصحراء والناقة ويصفهما كما ذكرنا ثم يفتخر بفتوته الجاهلية: الغزل والخمر والقمار. وأخيرا يذكر مجده وكرمه، ثم مجد قبيلته وكرمها، وشدته وشدتها، وبأسه وبأسها، أي يلخص كل ما قاله السابقون عليه من موضوعات تقليدية بصور وإن كانت قديمة ايضاً إلا أنه أسبغ عليها من شخصيته وروحه، فجاءت مطبوعة بها مميزة له عن غيره من الشعراء"[١٩].

أما قراءة الثاني، قراءة سعد شلبي، فغرضها لم يكن هو الآخر ببعيد عن غرض قراءة الأول، مما يعني بشكل ضمني أو صريح تشابه المنهج ما بين القراءتين. إن غرض القراءة ينحصر في بيان أن المعلقة، وهي قمة إبداع لبيد، نموذج راق يصور الأصول الفنية السائدة في الشعر الجاهلي، وأن لبيداً في هذا شديد الانتماء للنصوص التي تقدمت عليه أو

جاءت قبله؛ وأن منهج القراءة التي تتخيره يقوم على الاهتمام كل الاهتمام بالنص والارتكاز عليه: تتفهم القراءة النص وتحلله وتستفتيه وتيسره.

تتناول القراءة في ضوء هذا المنهج أبيات المعلقة بيتا عقب بيت أو مقطعا عقب مقطع. تشرحه وتوضحه وتسهله وتتبعه بمعاجم تضيء ما في النص من أسماء المواضع والمياه والجبال، وما فيه من أسماء الشجر والنبات، وأسماء الحيوان والوحش والطير، ومن أعلام الرجال والنساء ومن الصفات والكنايات، ومن أجزاء الجسم في الإنسان والحيوان - فلا تختلف القراءة بهذا الذي تفعله عما يفعله الشارح. كل ما في الأمر أن الشرح والتوضيح هنا ليس المطلب وإنما المطلب وراءه أو ما يقود إليه، وهو الكشف عن أن نص لبيد أو معلقته آخر المعلقات المشهورة زمنا. وان لبيداً قال معلقته في أخريات عمره بعد أن تهيأت له مادة شعرية وفيرة فتهيأ له - بالطبع - حسن الإختيار وجودة الصدق وروعة الخيال فكانت معلقته نموذجا يجسد بحق ما في الشعر الجاهلي من أصول فنية سائدة[٢٠].

إن تفكك أجزاء النص من الشعر الجاهلي عامل من جملة عوامل ظل وراء قراءة طه حسين للنص من الشعر القديم. ومن الملاحظ أن هذا العمل قد ظل هو وحده وراء قراءة محمد زكي العشماوي للنص موضوع القراءة وإذا كان ثمة فرق بين قراءة الرجلين فإنه يتجلى في أن قراءة العشماوي تتأنى عند أبيات القصيدة بيت بيت، وتستقصي صورها صورة صورة. وتحاول أن تترك المعنى الظاهري لتستبطن الإحساس الداخلي للشعر وتكشف عن موقفه من واقعه المعاش. وتربط ما بين أقسام القصيدة الثلاثة - الغزل والرحلة ثم القبيلة - قسم قسم بنحو تتجلى وحدة النص حقيقة واحدة "ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد اقسامها وانتقالها من

غرض إلى غرض. فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرتـه علـى النفـاذ إلـى مـا تحـت حجـاب عصـره أن يعكـس لنـا صـورة هـذا الصـراع بيـن الإنسـان والحياة. وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعاونت فيها سـائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد، ولم يكن تحقيق هذه الوحـدة فـي معلقته راجعاً إلى حسن التخلص من غـرض إلـى غـرض، أو إلـى تنظيـم أجـزاء القصيـدة وحسـن ترتيبهـا أو تسلسـلها، وإنمـا الـذي سـاعد علـى تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة علـى نقـل إحسـاس واحـد مهيمـن عـن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، والذي ينشأ من الصراع بين ما هـو منطقـي وبيـن مـا هـو غيـر منطقـي، بيـن اللاوعـي الفـردي واللاوعـي الجماعي، حيث يصبح من السهل على مـن يقـرأ القصيـدة قـراءة واعيـة مستنبطاً كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف في تحليلـه عن النزعة الغالبة فيها والتي تسودها مقطعات وأبياتاً[٢١].

لقد حرصت على أن أنقل هذا النص ـ على طوله ـ لأهميته، فهـو بـالغ الأهمية في الدلالة صراحة لا ضمناً وعلانية لا سراً على طبيعـة القـراءة المستخدمة في التعامل مع نص لبيـد، وهـي قـراءة تحليليـة واعيـة، تـؤم أولاً وآخراً بيان الوحدة في النـص المقروء، وتسـعى إلـى توكيدهـا دون توان، يعينهـا خـلال ذلـك المعنـى البعيـد قـدر مـا يعينهـا المعنـى القريـب، وتهتم بالمعنى المباشر اهتمامها بغير المباشر، وتستنبط مـا فـي النـص مـن دلالات رمزيـة وأخـرى غـير رمزيـة، وتحـاول هـذه القـراءة أن تـرد الظواهر إلى اسبابها والصور إلى منابتها، وتربط ما بين مكونـات النـص اتي تنبجس عنـها أدبيته أو إن شئت فقل شعريته، وتقرن ما يقولـه النص إلى ما يقوله واقعه الخارجي الذي يستلهمه ويستوحيه، كل ذلك في إطـار منهجي يمليه الإتجاه السائد في النص، ويخالف بزعم صاحبه السائد فـي المنـاهج أو كما يقول "من أجل هـذا أبحنـا لأنفسـنا أن نتخـذ فـي تفسـيرنا

لهذا الشعر منهجاً آخر غير المنهج الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه. فهم يكتفون في شرحهم القصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب، ويحق لهم أن يسلكوا هذه السبيل لو أنَ ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده.

وإذا كان المنهج الذي اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساسا على دراسة الصور مجتمعة، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري فما ذلك لرغبة منا في إقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه. وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقها في التصوير هو الذي يملي علينا هذا المنهج أو ذاك. وليس معنى هذا أن كل ما بأيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث، فمن الجائز أن نلتقي بكثير من الصور التي لا تحتمل في تأويلها غير المعنى القريب، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب في تاويلها إلى أبعد مما تحتمل. ومرد الأمر دائما السياق بين أيدينا وطريقته في التصوير[٢٢]. وهذا منهج لا نملك لا أن نحترمه ونقدره وبغض النظر عن صحة ما يؤدي إليه أو عدم صحته.

على أي حال، فإن للوحدة في القصيدة الجاهلية. ومعلقة لبيد نموذج لها، عللاً وأسباباً، وبصرف النظر عن الحديث فيها فإن " توارا " محبوبة لبيد وحبيبته وموقفه منها هي التي وهبت المعلقة وحدتها، وهي الهاجس الأساسي الذي يسيطر عليها، وهي المسؤولة عن ظهور النص في موضوعاته المختلفة. ذلك كله هو الذي تفترضه قراءة طشطوش وتؤكده في " مركزية المرأة في معلقة لبيد " ولذلك كله فقد نأت القراءة - منهجياً عن التحليل المفصل لهذه القصيدة - كما هو شأن كثير من القراءات - مكتفية بقراءة ما يعزز هذا الافتراض ليس غير؛ ومستخدمة لإنجاز مسعاها ومرماها الأدوات المتاحة من لغوية وبيانية وبنيوية

ونفسية وجمالية من غير أن تتقيد بواحدة من هذه كما يمكن لغيرها أن تفعل[٢٣].

وكذا فإن قراءة مولر تفترض أن مفهوم الذات وتحقيقها ضمن الأطر الاجتماعية والتاريخية هو المفتاح لقراءة القصيدة الجاهلية بما فيها معلقة لبيد، واي قراءة ـ وفق هذا الافتراض ـ تفارق هذا المفهوم أو تجانبه ستكون ناقصة قاصرة. من هذه الزاوية يمكن أن نفهم القران الذي وجده مولر بين أجزاء القصيدة الثلاثة: النسيب والرحلة ثم الخاتمة (الذات والقبيلة)، ويمكن أن نفهم تفسيره لهذا القران والذي يطرحه من قضايا مثيرة جديرة بكل العناية والاهتمام، وهو تفسير يقوم على محاولة الإفادة الجادة من الدراسات التاريخية والاجتماعية والدينية لدن العرب قبل الإسلام. وعلى كل فإن قراءة مولر على وجاهة ما تقدمه وجدته إلا أنها لا تخلو من انتقادات ومزالق أكثرها خطورة ذلك الذي يتمثل في إسقاط تصور حديث على نص قديم لا يلتفت إلى ما بينهما من اختلاف في الظروف والأحوال، وإلى هذه الحقيقة يشير أحد الدارسين المحدثين فيقول "إن الأشياء التي قدمها مولر في دراسته للقصيدة تكشف عن قدرته الفائقة في الإفادة من السياق التاريخي والاجتماعي. لكن خطورة هذه الدراسة انها دخلت برأي مسبق وحاولت أن تضغط أجزاء القصيدة لتتطابق مع هذا الرأي، وهو رأي مستمد من الفلسفة الدينية وأن محاولة إسقاطه على القصيدة يمكن أن تقود إلى خطأ في النتائج[٢٤].

ومهما يكن أمر قراءة مولر فإن أجزاء القصيدة القديمة، وفيها قصيدة لبيد، تتفاوت في معطياتها، والذي يبدو أن الطللية اغنى هاتيك الأجزاء وكل أجزائها غني ثري، وما أقوله عن الطللية ـ هنا ـ هو الذي يفسر توالي الاهتمام بها بشكل خاص على نحو يلفت الانتباه، وهو الذي يفسر ـ وهذا هو الأهم ـ تعدد قراءاتها خاصة. من هذه القراءات قراءة محمد صدقي غيث "التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد ـ كما يقول صاحبه ـ

وهي قراءة تقوم على التحليل الدلالي الذي لا تثقله - كما يقول صاحبه - المصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية، والذي هو في غير حاجة لتقديم الأسس والأصول النظرية للتطبيق العملي فيه[٥٢].

قد تتطلب هذه القراءة تحديد مصطلح "الدراما" وذلك هو الذي أعربت عنه فحددته بأنه "الصراع في أي شكل من أشكاله"[٢٦] وقد تتطلق القراءة توزيع النص إلى اقسامه الرئيسية، وذلك هو الذي قد فعلته. فانقسم النص على ضوئها قسمين: يشمل الأول منهما الاثنين والخمسين بيتا الأولى. ويشمل الثاني الأبيات التالية إلى نهاية القصيدة وعددها ستة وثلاثون بيتاً. وانقسم القسم الأول بدوره إلى خمس وحدات. أولاها: الأطلال: "دراما بعث الحياة" (الأبيات من ١ - ١١) والثانية : رحيل نوار: "رحيل الحياة" (الأبيات من ١٢ - ١٩) والثالثة: الناقة: "آلة الزمان والرحلة" (الأبيات من ٢٠ - ٢٤) والرابعة: الأتان: "غربة الإنسان" (الأبيات من ٢٥ - ٣٥) والخامسة: البقرة: "مصير الإنسان" (الأبيات من ٣٦ - ٥٢). وانقسم القسم الثاني إلى وحدتين، الأولى: الشعر: "جدارة الإرادة الفردية" (الأبيات من ٥٣ - ٧٧) والثانية: العشيرة "الالتحاق بالجماعة" (الأبيات من ٧٨ - ٨٨). وقد تقول القراءة إن التحليل سيقتصر على وحدة الأطلال. أولى وحدات القسم الأول. وذلك رعاية لحدود مقاله. وقد تتطلب القراءة. التوقف عند أبيات هذه الوحدة البيت تلو البيت وإخضاعه لمنطق التحليل في القراءة. المهم في كل ما يقال عن التحليل أنه يوظف الدلالة وما يؤدي إليها في قراءة النص ومجابهته. والأهم أن التحليل يسفر عن نتيجة قوامها أن لبيدا الإنسان يعالج من المشكلات ما يقع في دائرة الهم الإنساني. وأن لبيدا الشاعر يستغل كل ما هو شعوري في العبارة عن هاتيك المشاكل. أو كما يقول التحليل بلغته "عالج لبيد في الأطلال مشكلات إنسانية كبرى فكانت الديار رمزا، عالج من خلالها مشكلات في العالم وإدراكه. ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت، ومعاناتها جميعا في آن.

وكانت الرحلة، والوحدة، هما منبع العفاء الذي حمل قيما دلالية، مركبة متعددة الوجوه، تعني الضياع والعزلة، والموت، والفناء، وغلبة الزمان، وانمحاء المكان. وضياع المعالم أمام الإنسان. فيحوطه الغموض ويهتز إدراكه للعالم، ووعيه للوجود، فتكون النجاة في اللغة، والكتابة، بوصفهما دوال الوعي بالعالم من جهة، ومن حيث هما أدوات... ورموز له من جهة أخرى ولقد تأدى لبيد إلى ذلك، في صورته اللغوية، في لحظة من لحظات الكشف الشعري التي تدمج بين عناصر... بحدس فطري عميق، تتبدى معه الأواصر الأصلية، والعلائق الخافية بصورة مذهلة محيرة تجمع بين تعرية الرسوم، وضمان الكتابة، في سبل الحياة وبقائها وتماسكها.

وما بين لحظتي العفاء في "عفت" والكشف في "عري" كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات، جمعت بين قوى الإنسان واللغة والحيوان والنبات، والسحب والأمطار. فتماسكت جميعا في شعور الشاعر وتعبيره، لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت، متمثلة في مأساة تحوّل الديار إلى أطلال، ولتصور في رؤية لبيد - العربي - المواجهة الكونية بمعناها الأنطولوجي، الذي عليه تتأسس سائر مواجهاته الأخرى مع الذات والآخر والأشياء؛ ومن ثم تتأسس اختياراته في مواجهة محنة الحياة على ما يتكشف في الوحدات التالية من القصيدة، ويتمثل دائما من خلال هذه الطوابع الدرامية[٢٧].

لقد اثتثنيت من هذه القراءات التي تنظر إلى معلقة لبيد على أنها المقصد ثلاثا، وكان لهذا الاستثناء - عندي - ما يبرره ويسوغه، فهذه القراءات كل واحدة منها علم على منهج تمثله، وذلك هو الذي سأبينه، وكل قراءة من هذه القراءات تعالج المعلقة كاملة غير منقوصة أو شبه كاملة، وكل قراءة منها تزعم أن تمكن المعلقة منها لأسباب قد تكثر وقد تقل مثل تمكنها من المنهج الذي تحاول على القصيدة أن تطبقه، وتزعم كل قراءة من هذه القراءات أن المنهج الذي تمثله هو المنهج الذي يقدم

لعالم النص وقراءاته ما لا يمكن لغيره من المناهج أن يقدمه: ولهذه الاسباب كلها فإن هذه القراءات تستأهل منا وقفة خاصة وسنبدأ منها بأقدمها وهي قراءة كمال أبو ديب المعلقة في "الرؤى المقنعة".

١ : ٣

عندما يقول كمال أبو ديب عن دراسته التي تنطوي تحتها قراءته، إنها تهدف إلى "اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد" هو من حيث الطاقات الكامنة فيه أغنى مردودا وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة. ويفيد هذا المنهج من النظريات النقدية الحديثة ومن البنيوية، وبشكل خاص منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي - شتراوس[٢٨]. وعندما يقول عقب هذا "في خطوة تالية، سأقدم تحليلا تطبيقيا، يمثل نموذجا لواحدة من القصائد الرئيسة في التراث العربي هي معلقة لبيد بن ربيعة العامري، وسأشير إليها منذ الآن بعبارة القصيدة - المفتاح"[٢٩] وعندما يقول إن التصور الذي تطرحه دراسته لبنية القصيدة يعتمد اعتمادا كليا على منحى "مغاير للطرق التقليدية في تحديد القيمة الدلالية (السيمانتيكية) للوحدات المشكلة للقصيدة وفي تأويل خصائصها البنيوية"[٣٠]. وعندما يقول في المعرض ذاته "الشروح والتعليقات التقليدية على القصيدة [معلقة لبيد]، بل على الشعر الجاهلي كله، قاصرة قصورا مدهشا. ذلك أن هذه الشروح ذات منحى فقه - لغوي (فيلولوجي) سائد وهي لا تتحرك إلا على المستوى اللغوي السطحي للقصيدة. وهي كذلك شروح أنتجها كتاب تحددت وجهات نظرهم وآراؤهم بطريقة محددة لمعاينة اللغة، وعملية الخلق الفني ذاتها، طريقة ليس في مقدروها النفاذ إلى البنية العميقة للقصيدة - المفتاح بشكل خاص أو إلى بنية الشعر الجاهلي بشكل عام[٣١] - وعندما

نتأمل ما يقوله فإن هناك ما يمكن أن نخرج بـه منـه. من ذلـك ـ مثـلا ـ حقيقة المنهج الذي سيطبقه صاحبه على الشـعر الجـاهلي بمـا فيـه شـعر لبيد أو بعبارة أدق معلقته، وهو منهـج لحمتـه التحليـل البنيـوي، وسـداه وعـي نظــري بالأســس التحليليــة التــي تطرحهــا الدراســات التحليليــة المعاصرة.

ومن ذلك أيضا أن منهج التحليل البنيوي الذي يتبناه صاحبه هو الذي يقوى لا غيره من المناهج التقليدية السائدة على أن يكتنه مكونات النص وأن يسبر أغوارها، وهو لا سواه الذي ينتقل بزعم صاحبه "من مسـتوى القراءة التجزيئية السـائدة فـي الدراسـات العربيـة إلـى مسـتوى القـراءة البنيوية التي تسعى إلى كشف آليـة تشـكل النـص وشـبكة العلاقـات التـي تتنـامى بيـن وحداتـه المكونـة فيمـا بينهـا، وبيـن هـذه الوحـدات والنــص الكلـي، وعلاقـة البنيـة بالرؤيـا الجوهريـة التـي تملكهـا الثقافـة للإنسـان، والطبيعة والزمن، أو باختصــار، للشـرط الإنسـاني فـي أبعـاده المتشـابكة المعقدة جميعها"[٣٢] وهذا قول يشاكله قول هو أشد منه توضيحـا لفاعليـة المنهـج البنيـوي فـي قـراءة الشـعر أو تحليلـه "القـراءة السـائدة للشـعر الجـاهلي قـراءة صلـدة كـامدة تفقـده الحيـاة، بـل تفقـده خصيصـة الشـعر الأولـى: كونـه تجسيدا لاستجابة إنسانية ولرؤيا للعالم جماعية ـ فردية في آن واحد، ولذلك تحيلـه قراءتـه إلـى وثيقـة لغويـة أو تاريخيـة، وتسـطح بناه، فيصبح كل شيء نسخة من كل شيء آخر، وكأن العرب عمليا كتبوا قصيدة واحدة، وتتعامل قراءتنا مع هذا الشعر أيضا بوصفه نتاجا سـاذجا لبداة ساذجين يقولون ما في نفوسهم بعفوية "ويعـبرون عمـا يجيـش فـي صدورهم" ـ كما هو التعبير السائد ـ ببسـاطة الأبلـه الـذي لا يعـرف شـيئا عن تعقيد العالم، ولا يطرح من الأسئلة إلاّ ما يتعلق بما هو تحت أنفه.

لكن هذا التصور هو تعبير انثروبولوجي عنا نحن لا عن جوهر الشعر الجـاهلي: إنه دال علينا أكثر بكثير ممـا هـو دال علـى الإنسـان الجـاهلي، يكشف تحيزنا العميق لثقافة النص المكتـوب أولا ولمجتمعـات الاسـتقرار

المدني ثانيا، وللتقدم الزمني ثالثا. وهو يكشف بدائية تصورنا "للبدائي". إنه يتطابق تماما مع موقف العرب بإزاء ما أسماه "الشعوب البدائية" في الانتروبولوجيا. وما تهدف إليه هذه الدراسة هو نسف هذا التصور وطرح رؤية للشعر الجاهلي ولمنتجيه تنقذه من عقدة التفوق التي ندرسهم من خلالها، وتبرزهم عقولا مسفسطة تفكر، ونفوسا مرهفة تحس، وبشرا ذوي رؤيا للعالم، مشغولين بالأسئلة الجذرية التي يشغل بها الإنسان دائما: الزمن، والموت، والحب، والعلاقة مع الآخر الفرد والاخر الجماعة، ولقمة العيش، ونظم الحياة الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية، واللغة وعلاقتها بالإنسان، والفكر والطبيعة والماوراء إلى آخر ذلك من قضايا الوجود الإنساني، أو بعبارة مالرو، الشرط الإنساني والمصير الإنساني معا وفي آن واحد[٣٣].

يبدو منهج التحليل البنيوي - إذن - هو الأمثل، الأكثر اقتدارا على اكتناه النص من الشعر القديم، وفي طليعة هذا الشعر معلقة لبيد: القصيدة - المفتاح، ولكن المعضلة أن هذا المنهج يمكن أن يصلح للتطبيق على قصيدة ما، وقد لا يصلح للتطبيق على قصيدة أخرى، وعندئذ فلابد من تطويعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية[٣٤]. المهم أن المنهج في حالة تأبيه على التطبيق في قوة تأتيه للتطبيق، والأهم أن المنهج صالح تماما لقراءة معلقة لبيد.

قد تكشف قراءة القصيدة - في ضوء هذا المنهج - عن "الحركات المشكلة" لها، وهي ثلاث: حركة الأطلال (الأبيات من ١ - ١٩) وحركة الرحلة (الأبيات من ٢٠ - ٥٣) ثم حركة الإعتزاز الفردي والجمعي (الأبيات من ٥٤ - ٨٨). وقد تلفت القراءة الانتباه إلى أنه ابتداء من البيت (١٩) تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنيويين، وأن النسق الناشىء من المكونات "الناقة - الأتان - البقرة" والنسق الناشىء من المكونات "الشاعر - نوار - الصرم" يتقاطعان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال، وأن الحركة الأخيرة،

حركة الاعتزاز الفـردي والجمعي، تنسـاب بانسـجام ونعومـة فـي مجـرى حدوده أكثر نهائية وتمددا، وقد تتوقف القراءة ـ من ثـم ـ بأنـاة ورويـة عند هذه الحركات الثلاث حركة حركـة، وقـد ترصـد القـراءة المزدوجـات والثنائيات الضدية التي تتخلل هذه الحركات في القصيدة كلها، وقد تطرح القراءة عددا من الفرضيات أو المشكلات أو الخصائص، منها ـ مثلا ـ أن وحدة الأطلال ليست اعتباطية أو مفروضة من قبل التقـاليد التراثيـة، بل إنها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للتجربـة أو المعنى أو المحتوى الكائن في القصيدة عن أهميـة أي وحـدة أخـرى[٣٤]، ومنها أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حد من ورودها في، الوحـدات التـي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية مـن خصـائص الموقف الوجودي نفسـه. ويظهـر هـذا بوضـوح فـي الوحـدات: الأطـلال، حمار الوحش وأتناه، البقـرة الوحشـية وولدهـا. والثنائيـات الضديـة أقـل عدداً في الوحدات التي يطغى عليها كليا، أو تقريبا بصورة كلية، التنـاغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهويـة القبيلـة، ومثـل مشـهد توالـد الحيوانـات فـي الأطـلال وعيشـها الآمـن المتنـاغم مـع أولادها[٣٥] ومنها أن مسار القصيدة الجاهلية ومعلقـة لبيد منهـا، واحد وأن شاعرا عربيا ما لم يقم بمخالفة هذا المسـار كـأن يبدأ قصيدتـه مـن القبيلة ويعبر إلى الرحلـة وينتهـي بـالأطلال، لأن فعل ذلـك يعنـي "عكـس مسار الرحلة من اتجاه البحث عن الحياة إلـى اتجـاه البحـث عـن المـوت والفناء"[٣٦].

قد تجلو القراءة هذا الذي ذكرته. وقد تكشـف القـراءة عـن غـير هـذا الـذي ذكرتـه، كـأن تتحـدث عـن مفهـوم الزمـن وفاعليتـه فـي القصيـدة الجاهليـة[٣٧]. وكـأن تستكشـف موقـف الشـاعر الجـاهلي مـن المشـكلات الوجودية كالحياة والمـوت[٣٨]. وكـأن تستنبط ملامـح القصيـدة الجاهليـة

على صعيد البنية والدلالة[٣٩]. المهم أن القراءة في كل ما تقوله وما تفعله تتقيد بالمنهج البنيوي فلا تبرحه أو تفارقه في كثير أو قليل، بل إن تقيدها به وسعيها المستمر إلى تطبيقه وتطويعه عند تعصيه، كل ذلك يكاد يسيطر على اهتمام القراءة بالنص إن لم يسيطر عليه بالفعل. والأهم أن القراءة في ضوء هذا المنهج ـ منهج التحليل البنيوي ـ إنما تنظر ـ على جلال ما تقوله وما تفعله ـ إلى القصيدة بمنظار واحد فحسب، وتحدق بها بعين واحدة فقط، وثمة في النص ما لا يمكن لمنظور فرد أن يحيط به ولا لعين واحدة أن تتسع له.

وما يقال عن قراءة كمال أبو ديب، ـ هنا ينسرب إلى قراءة سوزان ستيتكيفتش معلقة لبيد في "القصيدة العربية وطقوس العبور ـ دراسة في البنية النموذجية" ـ رغم كل ما يمكن أن نلحظه بين القراءتين من بون واختلاف. وتحدد هذه القراءة الأخيرة مرامها في "تفسير قالب القصيدة التقليدية وسيطرته العجيبة على كل من الخيال والإنتاج الشعريين على ضوء طقس العبور (rite of passage) كما صاغه الأنثروبولوجي فن جنب (Van Gennep). وأرمي من تطبيق هذا النموذج الشعائري على القصيدة العربية إلى إثبات أن قالب القصيدة ليس قيدا شكليا يقيد الخيال الشعري بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر أن يعبر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبلية وطقسية وأسطورية في نفس الوقت. واريد أن أؤكد في البداية على ان تطبيق نموذج طقوسي معين على القصيدة العربية لا يعني اختزال العمل الفني إلى طقسي ما، بل هو منهج تفسير سيشكف عن أبعاد فنية وغير فنية للقصيدة مازالت، حتى الآن، مخفية. والجدير بالذكر أيضا أن غرض هذه التجربة النقدية ليس ربط تحليل القصيدة بهذا النموذج بطريقة ضيقة بل هو محاولة لإدخال نقض القصيدة في السياق الأوسع للنقد النمطي (archetypal criticism)[٤٠]، وهذا الغرض تؤكده هذه القراءة الأخيرة في نص آخر تقول فيه "فالواضح أنني لا اقصد بتطبيق نموذج طقس العبور على القصيدة

العربية تجريدها من ملامحها الشعرية لكي أدافع عن نظرية ما، بل أقصد هذا البناء الطقسي نقطة انطلاق أو افتراضا علميا لأفسر على أساسه صورا شعرية كانت حتى الآن غامضة ولأكشف عن طريقه أبعادا دلالية لم تدرك بعد[٤١].

يتحدد غرض هذه القراءة الاخيرة - إذن - في إثبات التشابه ما بين النموذج الثلاثي لطقس العبور وقالب القصيدة العربية الثلاثي. وهناك ما يؤدي - بالطبع — إلى هذا الغرض. هناك — أول الأمر — تحديد مفهوم طقوس العبور، وثمة ما يستعان به على هذا الصعيد، وهو دراسات الأنثروبولوجيين بالتحديد، وهناك - من ثم - البحث عن التجليات العملية لهذه الطقوس في القصيدة العربية القديمة، أو لأقل في معلقة لبيد مادامت هي نص القراءة ومادامت هي - بناء على ذلك - المأم والمحج. ولكن ما طبيعة طقوس العبور؟ وما أشكالها؟ وما هي العلاقات التي تجمع ما بين مراحلها؟ عند هذا المستوى فإن هذه القراءة تجد نفسها في امس الحاجة لاستحضار نص الإجابة عليها "طقوس العبور حسب فيكتور تورنر (Victor Turner) هي تلك الطقوس التي تعبر عن انتقال شخص أو مجموعة أشخاص من مكانة اجتماعية معينة إلى مكانة اجتماعية أخرى، معينة أيضا، فهي تتم عند كل نقطة في الحياة الاجتماعية تتغير فيها المكانة، الولادة والزواج والموت، وعلى سبيل المثال السبوع، والتعميد والختان، والعرس، والجنازة. وأبرز هذه الطقوس وأوسعها انتشارا تلك التي تسمى بطقوس الإنتماء (rites of initiation) وهي ترمز إلى انتقال العابر - أي الشخص الذي يمارس عليه طقس العبور - من الطفولة إلى الرجولة، أو بعبارة أخرى، الطقوس التي يصبح الطفل عبرها عضوا ناضجا في المجتمع. وقد درس الأنثروبولوجيين حتى العقد الأول من هذا القرن طقوس العبور في أشكالها المتنوعة وفي مجتمعات متعددة، حيث استنبط " فن جنب " من دراسته لمظاهر هذه الطقوس المختلفة نموذجا وحيدا. فحسب نظريته

يتكون كل طقس عبور من ثلاثة أجزاء أو ثلاث مراحل: أولاها الفراق (Separation) أي انقطاع العابر من مكانته السابقة في المجتمع؛ وثانيتها الهامشية (Marginality) أو العتبية (Liminality)، أي طور انتقال يقضيه العابر على هامش المجتمع؛ وهي حالة وسط بين المرحلتين السابقة واللاحقة. وفي هذه المرحلة لا يملك العابر أي مكانة اجتماعية معينة بل يعيش خارج المجتمع. ويؤكد " فكتور تورنور " وأتباعه أن العابر في هذه الفترة يعيش مرحلة "بين بين" أو بعبارة أفصح في مرحلة (غير ثابتة وغير معينة) بين مرحلتين (ثابتتين معينيتن)، ولذلك نجد أن الرموز المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبر عن الغموض وعدم الاستقرار كما تشير أيضا إلى سلوك غير اجتماعي أو ضد المجتمع، على سبيل المثال: القفر والصحراء، الليل والظلام، الحيوانات الوحشية والتصرف الاجرامي. ويتعرض العابر في طور الانتقال هذا للصعوبة والخطر والموت. وعلى هذا الأساس لاحظت ماري دوجلاس (Mary Doglas) أن ابتلاء العابر وامتحانه في هذه المرحلة من الطقس عبارة عن عملية الموت والبعث الرمزية، أي عن طقوس التدنيس والتطهير. أما المرحلة الثالثة، فهي إعادة التجمع في المجتمع أو إعادة الاندماج في المجتمع (reincrporation, reaggregation) حيث يحرز العابر في هذه المرحلة مكانة ثابتة معينة جديدة، فيتمتع بالحقوق المترتبة على هذه المكانة ويتحمل المسؤوليات المتعلقة بها. فهذه هي المراحل الثلاث التي حسب صياغة الأنثربولوجيين تشكل طقوس العبور وتحدد رموزها. أما العلاقات بين هذه المراحل فلنؤكد أولا ما لاحظه بيير فيدال ـ ناقاي (Pierre Vidal - Naquet) عن العالم الاغريقي القديم، أي أن الاغريق القدماء كانوا يعبرون عن الانتقال من الطفولة إلى البلوغ في الشعائر والأساطير بطريقة ما يسميها فيدال ناقاي "قانون القلب المتناسق" (Law of symmetrical inversion) ومعنى ذلك في هذا الصدد أن الضدية الثنائية كما نعرفها في البنيوية فعالة بين مرحلة الهامشية من جهة وبين مرحلة

الفراق والتجمع من جهة أخرى: أي ثمة تقابل بين مرحلة الهامشية (طور الانتقال الغامض خارج المجتمع وضده) وبين مرحلتي الطفولة والبلوغ المتعلقتين بمكانة اجتماعية معينة. وهناك تقابل بين المرحلة الأولى: الطولة والانقطاع عنها. والثالثة إعادة التجمع في المجتمع كرجل ناضج. ذلك أن الطفل لا ينتج ولا ينجب، بل هو عالة على المجتمع في حين أن الرجل البالغ منتج ومنجب ومسؤول عن إعالة القبيلة وعن الدفاع عنها. ومع أن هاتين المرحلتين تشتركان في كونهما مكانتين اجتماعيتين معينتين فإن الطفولة مرحلة مؤقتة تنتهي في الفراق أو الانقطاع ولابد للعابر من أن يخرج عنها ولا يعود إليها، في حين أن مرحلة النضج على العكس من ذلك حالة مستقرة يدخلها العابر ولا يخرج منها. ومعنى ذلك أن مرحلة الفراق عبارة عن الماضي المفقود؛ أما مرحلة التجمع فهي عبارة عن الحاضر المستمر.

ومن أسس هذه الضدية الثنائية ضدية العلاقة بين الطبيعة والحضارة. هذه العلاقة التي يعبر عنها كلود ليفي ـ شتراوس (Claude Levi - strauss) بطريقة استعارية بـ " النـي " و " الناضج " ونستطيع أن نفسر هذه الاستعارة بالقول إن المواد الخام في حالتها الطبيعية ليست ملائمة لأن يستخدمها البشر أو المجتمع، وإنما تصبح قابلة للاستخدام بعد أن تعالج معالجة تحضير. فنقول مثلاً إن اللحم النييء ليس ملائماً للأكل حتى يتحول بعملية بشرية حضارية ـ أي الطبخ ـ من مادة طبيعية خام إلى مصنوع حضاري قابل للأكل، أي اللحم الناضج. وكذلك يمكننا القول إن الطفل هو أيضاً نوع من مادة خام يتحول بوسيلة طقس العبور إلى مصنوع حضاري يستطيع المجتمع أن يستفيد منه، أي يصبح إنساناً بالغاً ناضجاً[٤٢].

لقد آثرت أن أنقل نص الإجابة رغم طوله، بلغة صاحبته دون حذف منه أو تصرف فيه لأن شيئاً ما من ذلك كان سيلحق لو وقع، بالنص ـ كما أراه ـ خللاً وإخلالاً. هذا أمر. وأمر آخر فإن النص بالغ القيمة في

الدلالة على المنهج الذي سيظل يغذي عملية القراءة وفي الدلالة على الأساس الذي سيظل وراء هذا المنهج يستند إليه ويمتاح منه، وأمر ثالث وأخير فإن ما في النص يشكل كله ما يمكن أن يتوقف عليه فعل القراءة وما يستتبعه هذا الفعل من تفسير أو استنتاج.

ثمة ارتباط مؤكد ما بين طقس العبور في مراحله الثلاث وفيما بين هذه المراحل من علائق وبين قالب القصيدة العربية الثلاثي. والمظاهر العملية في الذي تقدمه القراءة لتفسير هذا الارتباط كثيرة، أو إن شئت فقل إن التجليات العملية لهذا القران عديدة، المهم أن هذه المظاهر أو التجليات ماثلة بقوة في أقسام القصيدة قسم قسم (الأطلال والرحلة والفخر) والأهم أن إدراك التوازن بين النموذج الثلاثي لطقس العبور وبين القالب الثلاثي للقصيدة ليس بصعب ولا هو ببعيد.

إن الدوال على مثل هذا التوازي لعديدة، وليس من المبالغة أن يقال إنه ما من بيت أو أبيات في القصيدة إلا وينتصب شاهدا على هذا الذي نقوله. وليس من المنطقي ـ والأمر كذلك ـ أن تتعقب الدراسة القراءة في كل ما تقدمه من أمثلة، حسبها أن تتخير منها ما يقع بالنسبة للقراءة موقع المفصل والمحز أو ما يقع موقع المقطع. إن صورة الأطلال لها في القصيدة العربية "بالإضافة إلى ما يشير إلى طرد من جنة الطفولة والبراءة والطبيعة أبعاد أخرى تشير هي أيضاً إلى الماضي المفقود. فهناك البعد الاجتماعي المناخي البدوي، أي ضرورة الانتقال من مكان إلى مكان بحثا عن الماء والمرعى حسب دورة فصول السنة. وهناك أيضاً البعد الحضاري التاريخي، وذلك أن العرب في العصر الجاهلي كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة وآثارها. ويثبت ما جاء في القرآن الكريم عن سد مأرب أن العرب لم ينسوا جذورهم الراسخة والمستقرة بل عاشت ذكرى هذا الماضي المفقود وكأنها ذكرى الجنة... فبوسع صورة الأطلال أن تشير بطريقة مجازية إلى عصر ذهبي، تاريخيا

كان أم أسطوريا، وبوسعها أيضا أن تعبر في نفس الوقت عن اهتمامات أكثر شخصية ومباشرة، كما نرى في آخر مقدمة لبيد:

فاقطع لُبانة مَنْ تعرَّض وصْلُه		ولشرُّ واصل خُلَّةٍ صرّامُها
واحْبُ المُجامِلَ بالجزيل وصَرْمُه		باقٍ اذا ظَلَعتْ وزاغ قِوامُها[42]

أما صورة الرحيل، فإن "الشاعر فيها بين موقفين معينين، أي بين أطلال الديار في المقدمة من جهة، ومن جهة أخرى موطن القبيلة في الفخر، فنستطيع القول: إن الرحلة في القصيدة، كمرحلة الهامشية في طقس العبور، هي طور انتقال بين مرحلتين. فالشاعر في هذا الجزء من القصيدة، كالعابر في مرحلة الهامشية، ليس في مكان ثابت وإنما هو على العكس من ذلك. يقطع قفرا موحشا تهدده فيه أخطار ومتاعب، ومع ذلك فإن مطيته، الناقة- هي التي تلوح إلى نجاحه النهائي في هذا الامتحان وإلى وصوله إلى موطن القبيلة، تلك الناقة التي تجسد القدرة على اختراق القفار وتحمل الصعوبات والحنين إلى الموطن. وهي، ترمز من جهة إلى نية الشاعر وعزمه؛ ومن جهة أخرى، بصفتها اساس الحياة القبلية الإقتصادية والطقسية، إلى القبيلة نفسها[43]. ويجلو هذا قول آخر عن هامشية الرحيل "وخلاصة القول عن هامشية الرحيل أن الشاعر في هذا الجزء من القصيدة ليس بريئا يعيش في الفردوس الطبيعي الذي وصفه لنا في المقدمة، ولا بالغا يعيل القبيلة ويدافع عنها، بل هو في مرحلة انتقالية، منقطع عن الجنة والماضي من جهة، وعن القبيلة من جهة أخرى[44].

أما صورة الفخر، فالشاعر فيها "يحتفل بالحياة الجماعية وتحمله للمسؤولية فيها... في صورة وصل الأسباب علامة تدل على اندماج العابر ودخوله في المجتمع من جديد وإعادة ربط العلاقات الاجتماعية:

أولم تكن تدري نوار بأنني		وصّالُ عَقْد حبائل جذّامُها[45]

وهناك في هذه الصورة ما يشير بجلاء إلى اندماج الشاعر في المجتمع، هناك ـ مثلا ــ الخمرة، فهذه بصفتها عصيرا طبيعياً نيئا قد تحول عن طريق الاختمار إلى مشروب ناضج محفوظ ـ ترمز إلى تحول العابر عن طريقة طقوسية من كائن طبيعي ونيىء إلى كائن بالغ وناضج. فعلى هذين الأساسين نستطيع أن نعتبر الخمرة من أبرز رموز الاندماج والحياة الاجتماعية:

بل أنت لا تدرين كم من ليلة		طلق لذيذ لهوها وندامها
قد بت سامرها، وغاية تاجر		وافيت إذ رفعت وعز مدامها
أغلي السباء بكل أدكن عاتق		أو جونة قدحت وفض ختامها
وصبوح صافية وجذب كرينة		بموتر تأتاله إبهامها

وهناك ـ مثلا الفرس. فهذه هي مطية الشاعر عندما يفي بواجباته نحو المجتمع أي حماية القبيلة في الحرب وإعالتها عن طريق الصيد. ويشير التزامه بهذه الواجبات وتحمله هذه المسؤوليات إلى بلوغه الرجولة الناضجة. وبالجملة فإن الفرس ترمز "إلى العابر المندمج أيضا باعتبارها طاقة طبيعية مقيدة لخدمة المجتمع البشري. وهذا هو أساس تشبيه الفرس بنخلة جرداء، فهي أيضا صورة للطبيعة المحضرة أو بعبارة أدق المتحضرة:

أسهلت وانتصبت كجذع منيفة		جرداء يحصر دونها جرامها
رفعتها طرد النعام وشله		حتى إذا سخنت وخف عظامها

وإذا كان لبيد قد استهل معلقته بما يشير إلى تقهقر الحضارة أمام الطبيعة، فقد اختتمها بما يعبر عن سيطرة الحضارة ــ عن سيطرة سنة القبيلة ومؤسساتها الثابتة والمستقرة ـ على الطبيعة في دوراتها المتناوبة: فالدورات الطبيعية تتناوب بين الربيع والشتاء وبين الخصب والجدب وبين النعمة والشدة، بينما تسيطر القبيلة على التناوب الطبعي حتى تصبح وكأنها ربيع دائم:

مـن معْشـر سَنَّتْ لهم آبـاؤهمْ ولكـن قـوم سُـنّةٌ وإمامُهـا
وإذا الأمانـة قُسِمتْ فـي معْشـر أوفـى بـأوفر حظنـا قسّـامُها
فبنـى لنـا بيتـا رفيعـا سَمكه فسما إليـه كهلهـا وغلامُهـا

وثم في الأبيات الثلاثة الأخيرة وصف مثالي لرجال القبيلة النـاضجين وهم يؤدون وظائفهم الأساسية في إعالة القبيلة والدفاع عنها:

وهُمْ السّعاةُ إذا العشيرةُ أفظِعتْ وهُـمْ فوارسُـها وهُـمْ حُكّامُهـا
وهُـمْ ربيـعٌ للمجـاوز فيهـمْ والمرمـلات إذا تطـاول عامُهـا
وهُمْ العشيرة إن يُبطّـئ حاسدٌ أو أن يميل مع العدوّ لئامُها(٤٦)

الذي يتجلى في ضوء ما قدمته من أمثلة. وقليل هذه الأمثلة كاف في الدلالة على ما يدل عليه كثيرها. أن التماثل بين النموذج الثلاثـي لطقس العبور وقالب القصيدة الثلاثي حقيقة واقعة ليس مـن السهل تجاهلها أو التغاضي عنها. وليس من الهين إنكارها. ولكـن بـم يمكـن أن يفسـر هـذا التشابه؟ وما هي النتائج التي يفضـي إليهـا؟ إن الأسـاس المنطقي لهـذا التشابه ما بين النموذجين هو أنهمـا مظهـران لبنيـة نموذجيـة مشـتركة، ذلك هو الذي تقوله القراءة.وتقول إن معنى ذلك "أن كـلا هذيـن القـالبين يعكسـان نموذجـا نفسـانيا. حتـى بيولوجيـا، لتطـور الإنسـان النفسـي ـ الاجتماعي. وذلك أن المراحل الثلاث لهذين القـالبين ترمـز إلـى المراحل الثلاث في التطور البشري: الطفولـة والمراهقـة والنضـج. ومـن الممكـن للشعائر أن تعبر عن هذه التجربة الأساسية مباشرة أو شبه مباشرة، بـل أكثر من ذلك أن تتخذ هذه التجربة الأساسية نموذجاً مجازياً أو اسـتعاريا للتعبير عن تجارب أخرى. شخصية كـانت أم جماعيـة، سياسـية كـانت أم تاريخيـة. فـإن افـتراض وجـود مثـل هـذا النمـوذج الأعلـى وراء هذيـن الشكلين الطقسي والشعري سيفسر لنـا انتشـار طقـوس للعبـور ذات بنيـة وحيدة في مختلف المجتمعات البشرية من جهة، ومن جهـة فإنـه سـيبرر لنا سيطرة قالب القصيدة الثلاثي من ظهوره الأول فـي العصـر الجـاهلي حتـى النصـف الأول لقرننـا هـذا. ويبـدو أن للشـعائر وللأشـعار وظيفـة

مشتركة، أو بعبارة أصح، أن للشعر وجهاً شعائرياً. فحدد الأنثروبولوجيون الشعائر بأنها نموذج سلوكي (behavioral pattern) فقد وظيفته الأصلية بيد أنه لايزال يتكرر من أجل تبليغ معلومات اجتماعية أساسية. وفي ذلك ما يذكرنا بوصف ابن رشيق لوظيفة الشعر في العصر الجاهلي... فنستطيع القول على هذا الأساس إن تكرار هذا النموذج الثلاثي في قصيدة بعد قصيدة يرجع إلى وظيفتها كقالب ملائم لتبليغ معلومات أساسية وللاحتفاظ بها"[٤٧].

وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع هذه القراءة للمعلقة، فإن الذي لا شك فيه أنها تقدم بالذي تمارسه نصاً جديداً، أو لأقل إنها تقدم نص المعلقة في مذاق جديد لا نملك معه إلا أن نقدره ونعجب به رغم كل ما يمكن أن نقيده على القراءة من أنها لا تقرأ أبيات النص كلها بل تقرأ منها ما يتوافق والغرض الذي تتوخاه، أضف إلى ذلك أن القراءة تدخل إلى النص في ضوء تصور سابق وغاية محددة سلفا، وذلك أمر يجعل من القراءة عملية محدودة الأبعاد، محدودة الآفاق، وذلك هو الذي تتجنبه القراءة التالية أو بعبارة أكثر دقة تحاول أن تتلافاه.

لا تقوم هذه القراءة الأخيرة وهي قراءة سامي سويدان معلقة لبيد ضمن "في النص الشعري العربي - مقارنات منهجية" على منهج واحد، بل الذي تقوم عليه المنهج المتعدد. ذلك هو الذي تزعمه، وتزعم - أيضاً - أن هناك أسباباً وراء هذا الاختيار من بينها، وهو أقواها رغبتها في أن تتجاوز ما يتعرض له المنهج الواحد من نقص أو قصور، وتزعم أن هذا المنهج الذي تقوم عليه يحظى المنهج البنيوي فيه بوضع مخصوص ومحدد "إذ إن البنيوية تبدو قائمة في صلب جميع المناهج الأخرى، بل إنها تعتبر شرط فعاليتها، في انفرادها كما في اجتماعها، بغض النظر عن ادائها ذلك أو عدمه، وعيها له أو عدمه، بحيث يمكن القول إنها منهج المناهج بامتياز"[٤٨].

قد تكون البنيوية من الوضوح والشهرة بحيث لا تحتاج إلى شرح أو بيان. وقد يكون النص بالنسبة للمنهج البنيوي على غير ما هو عليه بالنسبة لغيره من المناهج. ذلك أن النص بالنسبة للمنهج البنيوي ليس عناصر متفرقة أو أجزاء مبعثرة كما هو الأمر بالنسبة للمنهج التقليدي. وليس النص صورا بيانية أو صيغ تعبير بلاغية مختلفة الجمالية أو الكثافة الدلالية كما هو الأمر بالنسبة للمنهج الأسلوبي. وكذا فإن النص ليس معجما لفظيا أو تراكيب نحوية أو انتظاما لغويا أو إيقاعيا كما هو الحال بالنسبة للمنهج الألسني. إن النص وفيه كل ما تقدم "كل متكامل ذو هيكلية من العلاقات التي تقوم به عناصره الأساسية المكونة له. تجسد وحدته الكيانية وتعطيه نسقا من المعنى العام يبين عن مدى تماسكه وعن الدلالات الفعلية لعناصره"[٤٨] وعلى هذا الأساس فإن القبض على النص "هو المدخل الضروري لأي عملية درس منهجي له وشرطها الذي لا يمكن منها القفز عنه، إنه الخطوة الأولى في المنهج المتعدد لا تكتمل لا برديفتها الساعية إلى إبراز التشكل النظمي الخاص الذي تتخذه هذه البنية في النص"[٤٩].

في ضوء هذه الطروحات يمكن أن نفهم ابتداء القراءة بمقدمة في "إرث الشعر ونقده" ونفهم هذا الابتداء على أنه شيء بالغ القيمة في إضاءة جنبات النص ودواخله. ويمكن أن نفهم اتجاه هذه القراءة عقب هذه المقدمة إلى قراءة النص قراءة بنيوية تتوقف ـ أولاً ـ عند "بنية النص ومطلعه البنيوي". وثانيا عند "التشكل البنيوي للنص" وتتوقف ـ ثالثا ـ عند تناسق المستويات البنيوية وانسجامها" وعند "الأبعاد الدلالية للنص" رابعا.

إن مطلع النص، أي مطلع في أي نص، بالغ القيمة في الإيحاء بالذي يتبعه، أو في الإشارة إلى ما يعقبه. وإذا كان نص لبيد يجسد برمته ثنائية متكونة من القطع والوصل فيه يحكمها التناقض وتعم جميع العناصر والعلاقات المختلفة التي تقوم في صلبه. وإذا كان الموقف

الخاص للشاعر يكشف بجلاء عـن الانتصـار للوصـل علـى القطـع ـ فـإن مطلع لبيد يشير تحديداً في قراءته المتأنية إلى ما نقولـه، فـالمطلع يعلـن خطاب القطع الـذي يحـل فـي المكـان ويعلـن فيـه رسـالة يتقـرى الشـاعر حروفها ورموزها، فلا يكون نص بناء لذلك إلا نص قراءته هـو لهـا. أي نصاً يتضمن النقل والتعليق، الفعل ورد الفعل، الرسـالة والإجابـة عليهـا. هذه الإجابة ترد تلميحاً في ذلك الانحياز الواضـح للبعد الحضـاري الـذي يشكل غيابه بلى واندثاراً بقدر ما يشكل توحشـاً ووحشـة بكـل مدلولاتهـا المختزنة والمتضمنة[٥٠].

وما ينبىء به المطلع أمر يمكن ملاحظته في أقسام القصيدة قسم قسم، وهي أقسـام ثلاثـة كبيرة. أمـا القسـم الأول (١ ـ ١٩) فإنـه "يتشـكل فـي محاولات مستمرة للاتصال لا تفضي إلى غير الفشـل واللاجـدوى، مقـابل انفصال مسيطر يحكم مواقعه المختلفة، وتبدو المرأة محور هـذه المواقـع وتلك المحاولات، وتظهر نوار تحديداً موضوع الطلب والغيـاب، موضـوع الرغبـة والحرمـان"[٥١] ويتشـكل القسـم الثـاني (٢٠ ـ ٥٤) علـى امتـداد دلالـي "يبـدأ مـن القطـع (الإيجـابي) المعلـن فـي البيـت ٢٠ إلـى الوصـل (الإيجابي) المعلن في البيت ٥٤ مؤمناً بذلك انتقال التعبير في النص مـن مجـال القطـع (السـلبي) المسيطر علـى القسـم الأول إلـى مجـال الوصـل (الإيجابي) المهيمن على القسم الثالث" أما القسم الثـالث[٥٢] (٥٥ ـ ٨٨) فإنه يتشكل "جـواب عـن تسـاؤل مطـروح، كتعريـف لشـخص بمـا يجهـل، كوصل لما هـو قطـع. علـى هـذا النحـو يكـون هـذا القسم بمجملـه مجـال الوصل بامتياز، وهـو وصـل قـائم فـي تفـاصيل التعبـير كمـا فـي مفـاصل أجزائه"[٥٣].

وهناك ما يجمع بيـن هـذه الأقسـام الثلاثـة عدا مـا ذكرتـه وأعنـي بـه التناسـق بيـن مكونـات النـص: الدلاليـة والإيقاعيـة والنحويـة واللغويـة والأسلوبية، وليس ثمة من منهج يمكن من استكشاف هذا التناسـق خـير

من المنهج البنيوي، فالبنيوية وحدها تتيح كمنهج "تعيين التناسق المنشود في كل مستوى، وتسمح بالتالي بتحديد مدى التآلف والتناغم بين مختلف المستويات، إذ إن الباحث لا يقع خارج بنية النص إلا على المتفرق والمبعثر والمشتت من ومضات فكر أو لمعات صور وما شابه... ولا يتوصل في أفضل الحالات إلى تفكك أرقى عندما يتمكن من القبض على بعض مدارات النص أو محاوره وما شابه... ويبقى إجمالا قاصراً عن التعرف على العلاقات الأساسية التي تحكم النص في وحدته الكلية، والتي تهب وحداته الكبرى كما الصغرى مدلولاتها الفعلية والمناسبة"[٥٣].

من هذه الزاوية تتأمل القراءة بنية النص الإيقاعية، ومن هذه الزاوية تتوقف القراءة عند بنية النص الأسلوبية، وتتعمق القراءة من الزاوية نفسها بنية النص النحوية، ويؤدي هذا التأمل كله إلى نتيجة هي بلغة قريبة من لغة القارىء أن التلاؤم بين معطيات النص الدلالية والإيقاعية والأسلوبية "إن لم يبلغ أحياناً درجة راقية من التطابق فإنه قد يظل على نسبة عالية من التماثل والتجانس، فينهض النص بناء لذلك على قدر كبير من التكافؤ أو التعادل بين مستوياته البنيوية يدل على إبداعيته الشعرية الرفيعة"[٥٤].

تقوم بنية النص الكلية فيما قد قلته، لا بل فيما تقوله القراءة النقدية الأخيرة التي أتحدث عنها، على صراع بين الوصل والفصل فيه انتصار جلي للأول على الأخير في انتظام نصي يمضي من القطع إلى الوصل عبر توسط بينهما يعطيه شكلاً ثلاثياً. صحيح أن للوصل وجوهه في النص، وأن للوصل تجلياته في النص، وقل مثل هذا بالنسبة للفصل في النص، وصحيح، أن هذا كله هو الذي يشكل البعد الاجتماعي، وهو أول بعدين ينطوي عليهما النص وتتوقف عندهما القراءة المذكورة للتوّ. المهم أن الفصل الذي يشكل قاعدة شكوى الشاعر يشير إلى "ظاهرة

اجتماعية محددة تقوم على التنقل والرحيل وعدم الاستقرار، وتنم عن وضع اجتماعي معين في ذلك الحين ووضع البداوة. في المقابل يشير إلى انتصار الشاعر للوصل وتعظيمه بديلاً من الفصل الذي يواجهه بسلبية إيجابية إلى انتصار للحضارة ضد الغياب، وللحضارة ضد البداوة"(٥٥).

والأهم أن هذا البعد الأول وروافده أو لواحقه يتشكل عليه البعد الثاني وهو البعد الذاتي أو إن شئت فقل في التعبير عنه ما تقوله القراءة "التعبير الذاتي عن الرغبة الشخصية للشاعر". صحيح أن للوصل - هنا - مجالاته، وأن له ما يرمز إليه، وقل مثل هذا بالنسبة للفصل، ملاك الأمر أن الطرح الخاص بالفصل والوصل بكل تجلياته ومظاهره "طرح موضوعه المرأة. إذ ليس الفصل هنا إلا ابتعاداً عن الرجل، والانتصار للوصل إعلان صريح عن الرغبة بهذه المرأة الغائبة. ضمن هذا التصور يصبح النص بأكمله، بقدر ما هو تعبير عن المعاناة التي يطلقها غياب المرأة، تعبيراً عن رغبة بالوصل أو الوصال، نداء للمرأة الغائبة واستدعاء لها. إنه الصوت الذي تطلقه الرغبة بقدر ما يعبر عنها"(٥٦).

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام عن هذه القراءة بأول ما قلته عنها قلت إن هذه القراءة قد اختارت البنيوية منهجاً لدراسة نص لبيد أو قراءته. وظلت ترجع في هذا الاختيار إلى قناعة قوامها أن البنيوية هي وحدها التي "تؤمن من جهة أساس معرفته [النص] الحقيقية، وتضمن من جهة ثانية قياساً مرجعياً في عملية البحث المركبة في جمالياته الإبداعية كما في دلالاته المختلفة(٥٧) ولكن على أن نلاحظ أن هذا الاختيار لم يحل دون النظر إلى المناهج الأخرى والإستفادة منها، بل إن مثل هذه الاستفادة أمر لابد منه بزعم هذه القراءة "ذلك أن كل منهج يسمح بتناول النص في جانب من جوانبه أو وجه من وجوهه، أو أنه يسمح بدرسه من زاوية معينة تقدم فيه مستوى من مستوياته التكوينية على ماعداه. ولما

لم تكن النصوص معطىً سلبياً يخضع لأي معالجة كـانت دون مقاومـة أو ردة فعل، فإن بعض النصوص تبدي تجاوباً من منهج دون آخر، أو أنهـا تستدعي أو تحبذ منهجاً أكثر من سواه. وإذ يقـوم الـدرس المنهجـي لهـا أساسـا علـى التفـاعل الجدلـي معهـا، فـإن مقاربتهـا لا يمكـن أن تكـون بالضرورة واحدة. عدا عن كون المنهج الواحد، مهما بلغت فعاليته، يبقى دون التمكـن مـن الاستحواذ علـى أوجـه الإبـداع المختلفـة أو مسـتوياته المتعـددة فـي النـص المعـالج[٥٨]. وهـذا اصـل لا يمكـن إلا أن نعـترف باستقامته وأن نقدر صوابه، بصرف النظر عن صحة ما يترتب عليه من نتائج أو ينبثق عنه من آراء، ولا يمكن ـ من ثم ـ إلا أن نحـترم القـراءة التي ظلت تتقيد به مهما يكن حجم ما فيها من استواء أو انحـراف.

ـ ٢ ـ

٢ : ١

عندما نتحدث عن المصطلح في القراءة النقديـة ـ حديثـة أو قديمـة ـ فإننا نتحدث في أمر بالغ الأهمية، يترتب عليه من حيث وضوح دلالته أو اضطرابها استواء القراءة أو انحرافها، ويترتب عليـه مـن حيث اطـراده في القراءة أو عدم اطراده فيها انسجام القراءة أو اضطرابهـا. باختصـار فإن الكشف عن المصطلح في القراءة ودراسته يغني في تحديد طبيعتهـا، وباختصار أشد فإن القراءة ـ أية قراءة ـ تستخدم من المصطلحات ما هو لصيق بطبيعتها وما هـو متوافـق مـع طبيعـة منهجهـا، وتنـأى فـي الـذي نزعمه عما ليس هو بلصيق بهاتيك الطبيعة، ولقد قيل: "إن المصطلح أي مصطلح ينتمي دون ريب إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيـط الـذي يولد فيه. ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللـون المعرفـي الـذي يقتضيه ويلتزمه"[٥٩] وقيل إن للمصطلح "تسمية فنية تتوقـف علـى دقتهـا

ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها"[٦٠].

تتطلب القراءة ـ إذن ـ المصطلح، تماما كما أن المصطلح يحدد مسار القراءة ويدل على وجهتها، بمعنى أن العلاقة ما بين المنهج في القراءة لا بل القراءة. أيا كان منهجها، والمصطلح وثيقة اللحمة والسدى. من هذه الزاوية يمكن أن نفسر اختلاف المصطلح من قراءة إلى قراءة، ومن هذه الزاوية أيضا يمكن أن نفهم شيوع مصطلحات ما دون غيرها من المصطلحات في قراءة دون قراءة. ويشير أحد الدارسين المحدثين إلى هذه الحقيقة أو إلى أطراف منها فيقول إن ثمة تداخلا ما بين المنهج والمصطلح في سائر الأنشطة الإنسانية، ويزعم أن الظاهرة ـ المنهج ـ من خلال علاقتها بالواقع وتفاعلها مع الفكر "تتيح للباحث تحديد المصطلح لأنه أداة من أدوات التفكير تخضع لمؤثرات الظاهرة، ومتى ضعف تأثير الظاهرة في المصطلح أو بعدت الشقة بينهما أصبح الأمر إشكالية- وإن من نوع آخر"[٦١].

٢ : ٢

في هذه الأضواء يمكن أن نفهم تفاوت المصطلح من قراءة إلى قراءة من هاتيك القراءات التي تقرأ نص لبيد، في الوقت الذي تستخدم قراءة طه حسين مصطلح الوحدة. وفي الوقت الذي تنظر فيه القراءة إلى الوحدة على أنها أنماط يمكن حصرها في نمطين هما: الوحدة الشكلية ثم الوحدة المعنوية، وفي الوقت الذي تسعى فيه القراءة إلى إثبات الوحدة في نص لبيد، وفي الوقت الذي تبرر فيه القراءة هذا المسعى أو نحوه ـ في ذا الوقت كله فإن قراءة محمد زكي العشماوي تتعمق مفهوم الوحدة بنحو أزيد، وتعالجه في ضوء

معطيات علم الشعر الحديث. إن الوحدة أنواع منها ما هو في الشعر الجاهلي كله، ومنها ما هو في القصيدة منه. أما ما هو من الوحدة في الشعر الجاهلي برمته "والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية. تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة. ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك"[٦١]. أما ما هو من الوحدة في القصيدة فيختلف عن سابقه " فالفرق كبير بين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد"من هاتيك القراءات التي تقرأ نص لبيد، في الوقت الذي تستخدم قراءة طه حسين مصطلح الوحدة. وفي الوقت الذي تنظر فيه القراءة إلى الوحدة المعنوية، وفي الوقت الذي تسعى فيه القراءة إلى إثبات الوحدة في نص لبيد، وفي الوقت الذي تبرر فيه القراءة هذا المسعى أو نحوه - في ذا الوقت كله فإن قراءة محمد زكي العشماوي تتعمق مفهوم الوحدة بنحو أزيد، وتعالجه في ضوء معطيات علم الشعر الحديث. إن الوحدة أنواع منها ما هو في الشعر الجاهلي كله، ومنها ما هو في القصيدة منه. أما ما هو من الوحدة في الشعر الجاهلي برمته "والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية. تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك"[٦٢]. أما ما هو من الوحدة في

القصيدة فيختلف عن سابقه "فالفرق كبير بين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد"[٦٣].

ومهما يكن أمر الوحدة في الشعر الجاهلي و في القصيدة منه فإن ثمة ما يختلف فيه الناقدان: طه حسين ومحمد زكي العشماوي، ففي الوقت الذي يستخدم فيه الأول مصطلح الوحدة المعنوية يستخدم الثاني مصطلح الوحدة العضوية، مما يترتب عليه ـ بالطبع ـ تداخل مفوم المصطلح واضطرابه؛ وفي الوقت الذي يذهب فيه الأول إلى أن الوحدة في القصيدة الجاهلية، وقصيدة لبيد نموذج لها، حقيقة واقعة لا تحتاج لشهرها ووضوحها في بيان أو تدليل، يتراوح موقف الثاني من هذه الوحدة بين إنكار وإثبات "ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة الشعر الجاهلي كله... ولكن هل تحقق هذه الوحدة في معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته! وهل تصور لبيد لموقف الإنسان الحقيقي ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققاً للوحدة العضوية، وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه... ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض..... ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في معلقته راجعاً إلى حسن التخصيص من غرض إلى غرض أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها[٦٤]، المهم في كل ما يقال ـ هنا ـ أن تجليات وحدة القصيدة في القراءتين عديدة وجلية والأهم أن المصطلح المستخدم في القراءتين ليس إلا من جنسهما وطبيعتهما. بعبارة أخرى فإن القراءتين كلتيهما تروم إحداهما ما ترومه الأخرى. إن مما ترومه القراءة الأولى ـ قراءة طه حسين ـ الكشف عن أن القصيدة من الشعر

الجاهلي ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشد ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية[٦٥]، وكذا فإن مما ترومه القراءة ذاتها بيان أن قصيدة لبيد، وهي مثل يجسد أكثر من غيره القصيدة الجاهلية، بناء محكم "لا تغير منه شيئا إلا افسدت البناء كله ونقضته نقضاً"[٦٦]. أما ما ترومه القراءة الثانية - قراءة العشماوي - فلا يختلف هو الآخر عما ترومه السابقة. كل ما في الأمر أن هذه القراءة الأخيرة تنتقل من مجال الحديث المجرد عن الوحدة باستخداماتها المختلفة إلى مجال التحديد بالتطبيق على معلقة لبيد أو نصه[٦٧].

على أي حال فإن تداخل المصطلح وتعدده، وما ينبجس عنه تداخل في دلالته وفي الدلالة عليه أمر لا نلمحه في هاتين القراءتين فحسب، بل إن هذا الأمر يشكل ظاهرة تطرد أو تكاد في كثير من القراءات النقدية الحديثة بله في النقد العربي الحديث برمته، وإلى هذه الظاهرة يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول إن "الاضطراب في استعمال المصطلح لم يسلم منه شيوخ النقد عندنا"[٦٨]. صحيح أن لهذا الاضطراب أسبابه التي تفضي إليه، وصحيح أن الحاجة إلى زوال هذه الأسباب ليستقر أمر المصطلح وتتحدد دلالته حاجة ضرورية وملحة، ولكن الصحيح أيضاً أن حاجة القراءة النقدية خاصة لاستقرار المصطلح أشد، ذلك أن مثل هذا الاستقرار هو الذي تصح عليه القراءة وأن خلافه هو الذي تضطرب بسببه القراءة.

وسواء أكان ما نقوله عن المصطلح ــ هنا ــ وراء تحديد المصطلحات المستخدمة في قراءة سيد حنفي حسنين في "الشعر الجاهلي: مراحله واتجاهاته الفنية - دراسة نصية"، وفي قراءة محمد صدقي غيث "التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد - دراسة تطبيقية" أو لم يكن، فإن الذي لا شك فيه أن مثل هذا التحديد يلغي أي اضطراب

في فهم القراءة ويبقي عليها في إطار جلي متراصٍ مما يترتب عليه - بداهة - منطقية المسار ووضوح الرؤيا. أما قراءة سيد حنفي حسنين فإن المصطلح الذي تتوقف عنده - ولا تتجاوزه أو تتخطاه - لتحدده مصطلح (الجمود)، فهذا التحديد في تصور القراءة ضروري لفهم النص كله، وهذا التحديد في التصور ذاته ضروري لفهم ما ينبني عليه أو يتكشف عنه. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم ما تقوله القرءة من أن الجمود لا يعني التوقف أو الضعف، وإنما الذي يعنيه "أن القصيدة الجاهلية عند لبيد قد لخصت كل خصائص الشعر الجاهلي العامة من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون وأصبحت رمزاً للقصيدة الجاهلية الكاملة، فهي تامة الصياغة الفنية التقليدية، وهي تمثل قمة الحرفة الفنية، ثم هي بعد ذلك تسير وفق التتبع الموضوعي للقصيدة الجاهلية"[٦٩]. وعلى هذا الأساس أيضاً يمكن أن نفهم ما تقوله القراءة عن هذا المصطلح فالجمهود بهذا المعنى "لم يخل بفنية الشعر الجاهلي أو بصنعته، وإنما وصل به إلى أرقى مستوياته، حتى أننا نستطيع أن نقول إنه لم يعد هناك أمام الشاعر الجاهلي بعد ذلك - سواء لبيد أو غير لبيد - أن يصل بهذا الفن إلى مرحلة أخرى في نفس العصر وبنفس الثقافات والميراث الحضاري"[٧٠].

أما قراءة محمد صدقي غيث، فإنها لا تميل - إلا فيما ندر - إلى أن تكون مثقلة "بالمصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية، ومعادلاتها وعملياتها الاجرائية"[٧١]، وإن المصطلح الذي تراه القراءة في حاجة إلى التحديد ليس إلا مصطلح "الدراما". فهو الذي تقوم عليه القراءة، أو التحليل من أولها إلى آخرها، وكل ماعداه من مصطلحات يمكن للقراءة أن تستخدمها. وهي نادرة، فإنه يقع في باب النافلة الذي قد لا يحتاج لسبب أو لآخر إلى تحديد أو توضيح. وقل مثل هذا إلى حد بعيد في قراءات عبدالعزيز طشطوش "مركزية المرأة في معلقة لبيد" وجوتفريد مولر في "اتجاهان من اتجاهات المستشرقين الألمان في

تناول الشعر الجاهلي" وسوزان ستيتكيفتش "القصيدة العربية وطقوس العبور - دراسة في البنية النموذجية".

قد تستخدم أولى هذه القراءات الثلاث مصطلحات مثل "الخطف الإرجاعي" و"الإستبدال" ,"إسقاط"[٧٢]، فتحدس بالمنهج الذي ينطوي تحته المصطلح، وتشير - وهذا هو الابلغ - إلى اختلاف هذا المنهج عن غيره من المناهج التي تتطلب - حتماً - مصطلح "التوازن"[٧٣]. المهم أن هذه القراءة تجلو ما تريده بهذه المصطلحات، وهذه خطوة يتطلبها شرط البحث العلمي، وشرط القراءة الحقة خاصة. والأهم أن هذه القراءة لا تفارق بهذا الرأي الذي تجلوه غرضها، وهو النؤي عن الدراسة المفصلة للقصيدة والاكتفاء فحسب بالقدر الذي يعزز ما تفترضه من أن المرأة ظلت وراء تشكل النص الشعري كاملاً.

وقد نصادف في القراءة الثانية من هذه القراءات الثلاث، قراءة مولر - أو في قراءتها من المصطلحات "مفهوم الذات و"الإطار التاريخي" و"الإطار الإجتماعي"[٧٤] في تفسير الشعر، وقد نصادف خارج هذه القراءة مصطلحات أخرى، بيد أنها ذات صلة بالقصيدة العربية القديمة مثل "قصيدة الذكرى" و"قصيدة الرسالة" و"قصيدة المدح"[٧٥]، وقد ينضاف إلى هذه المصطلحات مصطلح "التشبيه المستقل"[٧٦]. الذي نلاحظه أن من هذه المصطلحات ما هو أجنبي على العربية مما يجعل الحاجة إلى تحديده ضرورة ملحة، وأن من هذه المصطلحات ما قد طال إلف العربية له فصارت الحاجة إلى الكشف عن دلالته أقل، وفي كل حال فإن القراءة تحاول في ضوء تقيدها بالمنهج الذي تختاره أن تجلو هذه المصطلحات أو بعضها، بشكل صريح أو بشكل ضمني.

أما القراءة الثالثة من هذه القراءات الثلاث فإنها أكثرها - على اختلاف المصطلح فيها عن المصطلحات المستخدمة في غيرها - تحديداً للمصطلح وأكثرها طلباً له. إن المصطلحات التي يمكن رصدها

في الدراسة عديدة، هناك ـ مثلا ـ " الثنائية الضدية "، وهناك ـ مثـلاً ـ "الوحدة العضوية " وهناك غير هذين المصطلحين، ولكن المصطلح الذي يسيطر على ماعداه في الاستخدام هو مصطلح "طقوس العبور"، ولكن ما هي طقوس العبور وما بناؤها؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال لهي التي تشكل دلالـة المصطلح، وهي التي تشكل مفهومه بكل ما ينطوي عليه من وجوه التشابه أو التمايز عن غيره من المصطلحات. وإن في تقدم الإجابة عن هذا السؤال ما يغني عن إعادة الحديث فيه، كل ما في الأمر أن وضوح دلالة المصطلح قد ظل وراء وضوح المنهج واستقامته، وظل ـ والأمر كذلك ـ وراء منهجية التفسير الذي تقدمه هذه القراءة للبنية النموذجية للقصيدة العربية القديمة بصرف النظر عن الأخذ بكل ما في هذا التفسير أو ترك أغلب ما فيه.

لقد استثنيت ـ حتى الآن ـ قراءتين بينهما من وجوه التشابه ما لا يخفي أو يستتر، وبينهما من وجوه التمايز ما يظهر ويبدو، وهما قراءة كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في درسة الشعر الجاهلي" وقراءة سامي سويدان "في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية" وإذا كنت قد ألمعت في موطن سابق من هذه الدراسة إلى أن الأولى تطبيق للمنهج البنيوي على الشعر الجاهلي وفيه نص لبيد، وأن الثانية تميل بشكل ظاهر إلى المنهج البنيوي في قراءة النص نفسه ـ فإن قيمة الإلماع هنا تقع في أن القراءتين كلتيهما تستخدمان من المصطلحات ما يشيع استخدامه في المنهج البنيوي مما يضفي ـ بداهة ـ على المصطلح خصوصية المنهج البنيوي نفسه.

إن المصلحات التي تستخدمها القراءة الأولى عديدة بيد أنها لا تخرج من ائرة المصطلح البنيوي، ذلك أمر قلته للتو، وقلت ـ من قبل ـ إن وضوح دلالة المصطلح شرط لفهمه، وإن فهم المصطلح شرط

هو الآخر لفهم النص واستكشاف عوالمه أو استكناه آفاقه، وإذا ما شئت فقل إن المصطلح علة فاعلة في صحة القراءة بلا انحراف أو زيغ. صلة هذا الذي قلته بما الدراسة بصدده أن ليس ثمة من مصطلح تستخدمه القراءة ـ قراءة أبو ديب ـ إلا وله ـ في الأغلب الأعم ـ من الإيضاح نصيب. صحيح أن لهذا الإيضاح خاصة ما يسوغه ويستوحيه، فمعرفة القراءات النقدية الحديثة، أو إن شئت فقل النقد العربي الحديث، بالبنيوية ومصطلحاتها ليست ببعيدة مما يجعل الحاجة إلى معرفة مدلولاتها ضرورية، أضف إلى ذلك الشرط الذي كنت قد قلته.

قد نصادف في هذه القراءة من المصطلحات مصطلح تيار " وحيد البعد " الذي ترمز له القراءة بـ " ت.و.ب " وتحدده بأنه "سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة "(٧٧)، وقد ينضاف إلى هذا المصطلح تيار آخر هو "تيار متعدد الأبعاد" الذي ترمز إليه القراءة بـ " ت.م.أ " وتجليه بأنه " نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة: لتيارات تتفاعل وتتواشج(٧٨)، وقد نصادف في هذه القراءة مصطلح " بنية وحيدة الشريحة " الذي ترمز إليه بـ " ب.و.ش " والذي يتجسد فيه التيار الأول، ومصطلح "بنية متعددة الشرائح" الذي ترمز إليه القراءة بـ "ب.م.ش " وهو الذي يتجسد فيه التيار الثاني، وقد تقول القراءة إن ثمة فرقاً جوهرياً ما بين " البنية وحيدة الشريحة " من جهة وبين "البنية متعددة الشرائح" و"التيار متعدد الأبعاد" من جهة أخرى ثانية "هو أن (ب.و.ش) تتميز بغياب الزمن منها، ولا يعني هذا أن (ب.و.ش) لا زمنية، فهي من دون شك تنتمي إلى سياق زمني معين، ما يعنيه هو أن الزمن ومروره لا يشكلان سياق التجربة التي تتجسد في (ب.و.ش)، ولا يلعب الزمن دوراً تكوينياً فاعلاً في إعطاء (ب.و.ش) بنيتها وقيمتها الدلالية (السيمانتيكية) إلا في حالات نادرة

ملتبسة... وعلى العكس من ذلك فإن (ب.و.ش) و(ت.م.أ) يشبكان الزمن من حيث هو تجربة جذرية، ومن حيث هو فاعلة تكون وعي الشاعر ورؤياه للوجود وتصوغهما. ولذلك فإن كلا النمطين يشبكان عملية سرد حدثي تصور كائنات معينة في سياق زمني من التغير والاستمرارية (الثبات)، ومن هنا يشكل وصف الأطلال وحدة مكونة في البنية متعددة الشرائح، رغم أن الأطلال، لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة (ب.م.ش)، ليست كثيرة الظهور فيها حين تكون تجسيداً لـ (ت.و.ب)[٧٩].

وقد نلقى في هذه القراءة مصطلح "المزدوجات" وقد تحدده القراءة بأنه " ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية "[٨٠]، وقد تستخدم القراءة مصطلح " الثنائيات الضدية " بنحو يلفت الانتباه، فيفهم من هذا الاستخدام أنها ثنائيات لفظية العلاقة بين طرفيها علاقة ضدية، وقد تستخدم القراءة ـ أيضاً ـ مصطلح " الوحدة المشكلة " وقد يرادف هذا المصطلح مصطلح "الحركات المشكلة". وقد تقصد القراءة بهذا المصطلح "الحقل الدلالي لذات معينة، مثلاً الخصائص التي تنسب إلى الأطلال، أو كل شيء يقال عن الناقة"[٨١]،وقد نلاحظ في القراءة من المصطلحات غير هذا الذي ذكرته، جملة الأمر في كل ما يقال هنا أن هذه الايضاحات أو الأنوار للذي يستخدم من المصطلحات هي التي تشكل المدخل لفهم النص أو قراءته، وبغير هذا أو مثله فإن القراءة البنيوية للنص ـ أي نص ـ سيظل مسعاها في نقص، وهو مسعى تعبر عن القراءة فتقول إن القراءة البنيوية " تسعى إلى كشف آلية تشكل النص وشبكة العلاقات التي تتنامى بين وحداته المكونة فيما بينها، وبين هذه الوحدات والنص الكلي، وعلاقة البنية بالرؤيا الجوهرية التي تملكها الثقافة للإنسان، والطبيعة والزمن، أو باختصار للشرط الإنساني في أبعاده المتشابكة المعقدة جميعها[٨٢]. وهذا مسعى لا

نملك إلا أن نقدره ونحترم في الوقت نفسه سعي القراءة بإخلاص إلـى تطبيقه على نص القراءة، وهو نص لبيد بغض النظر عن كل ما يمكن أن يقف في مواجهته.

ومن الملاحظ أن هذا المصطلح الذي تستخدمه قراءة كمال أبو ديب هو نفسه المصطلح الذي تستخدمه قراءة سامي سويدان. بعبارة أكـثر دقة فإن أغلب المصطلحات المستخدمة في قراءة الأول تشـبع بالدلالـة ذاتها في قراءة الثاني. ويبدو مثل هذا التشابه ما بين القراءتين أمـراً منطقيـاً، ذلـك أن القـراءة الثانيـة، قـراءة سـامي سـويدان، لا تفـارق قراءتها نص لبيد المنهج البنيوي رغم كـل مـا تزعمـه مـن استفادتها بغيره من المناهج. إن من المصطلحات التـي تستخدمها هـذه القـراءة مصطلح "بنية النص" ودلالة هذا المصطلح بزعم القـراءة تلـك الشـبكة البسـيطة التـي تنسـجها العلاقـات الأساسـية التـي تقـوم بيـن عنـاصره المكونـة مبينـة وحدتـه الكليـة[٨٣]، وكـذا فـإن مـن المصطلحـات التـي تستخدمها القراءة التي نتحدث عنها "التشكل البنيوي" وحده "الانتظـام الذي تتخذه البنية فـي السـياق المتتـابع لكلـم النـص، أو هـو التوزيـع الـذي تـأتلف فيـه الوحـدة البنيويـة الكليـة علـى المسـتوى النظمـي للتعبير"[٨٤].

ويتصل بهذين المصطلحين مصطلحات أخرى تستخدمها القـراءة، فهناك ـ مثلاً ـ مصطلح "الثنائيات" أو "الثنائية"[٨٥]، وما يؤدي إلى هـذا المصطلح من صيغ وأشكال، ودلالتـه فـي هـذه القـراءة لا تختلـف فـي كثـير أو قليـل عـن مقصده فـي القـراءة السـابقة. فالثنائيـات لفظيـة، والعلاقة بين طرفيها أو أطرافها علاقة تناقض أو تضاد. وثمة ـ أيضـاً ـ مصطلحات تنتسب هي الأخـرى إلـى مصطلـح البنيـة أو تتفـرع عنـه "البنية الإيقاعية والبنية الأسـلوبية والبنيـة النحويـة، والبنيـة الدلاليـة ونحو البنيـة السـطحية والبنيـة العميقـة"، وتنطـوي هـذه المصطلحـات

الأخيرة لا بل بعضها كما في البنية الأسلوبية مثلاً على مصطلحات أخرى تطرد في الاستخدام البنيوي دون أن تكون لازمة من لوازمه، وذلك مثل "الطباق" و"التشبيه"(٨٦).

إن وجوه التشابه ما بين القراءتين - قراءة كمال أبو ديب وقراءة سامي سويدان - عديدة، وإن الصلة ما بينهما وثيقة، المهم أن هذا التشابه لا يلغي ما بين القراءتين من اختلاف، وهو اختلاف تؤكده القراءة الأخيرة، والأهم أن المصطلح الذي تستخدمه هذه القراءة برغم ما تؤكده المصطلح البنيوي لا غير. وهذا أمر منطقي مادامت القراءة هذه تصدر عن قناعة قوامها أن البنية هي مفتاح ولوج فضاءات أبعاد النص الدلالية: ذاتية واجتماعية وتاريخية، وأهم وسيلة لارتيادها وبلوغ مراميها، وأنها لا تحدد جمالية النص وحسب بل "تقدم القاعدة الموضوعية المناسبة للتعرف إلى مرجعيته وتأويل إشاراته"(٨٧)، وأن القارىء - أي قارىء - لا يقع خارج بنية النص إلا على "المتفرق والمبعثر والمشتت من ومضات فكر أو لمعات صور وما شابه... ولا يتوصل في أفضل الحالات إلا إلى تفكك أرقى عندما يتمكن من القبض على مدارات النص أو محاوره وما شابه... ويبقى إجمالاً قاصراً عن التعرف على العلاقات الأساسية التي تحكم النص في وحدته الكلية، والتي تهب وحداته الكبرى كما الصغرى مدلولاتها الفعلية المناسبة"(٨٨)، وأن القراءة البنيوية لهي وحدها التي يمكن أن تنجز الخروج من البنية السطحية إلى البنية الدلالية العميقة، وهو خروج يتوقف عليه "بلوغ المدلول الأساسي الذي تستند عليه جملة المعاني الواردة من ناحية، وبلوغ الانتظام المعنوي والدلالي لوحدات التعبير المختلفة ضمن شبكة العلاقات التي ينسجها النص الذي تجيء فيه"(٨٩).

٣ : ١

يشكل نص لبيد في كل ما ذكرتـه المـدار والمحـور، شـأنه فـي هـذا شأن أي نص بالنسبة لأية قراءة، وإذا كان ثمة من خصيصة في نص لبيد يمتاز بها عما سواه فإنها تتجلى فـي أنـه بكـل مفاصلـه ومقاطعـه ثر، ثري. ذلك ما تقوله قراءاته دون اسـتثناء، وتقـول هـذه القـراءات إن شعرية النص بكل مفاصله ومقاطعه ـ أيضاً ـ تتدفق فـي كـل اتجـاه وتنساب في كل ناحية.

من هذه الزاوية يمكن أن نفهـم استقطاب النـص لقـراءات عديـدة، ومن هذه الزاوية ـ أيضاً ـ يمكن أن ندرك قبول النص لمناهج مختلفـة عديـدة هـي الأخـرى. المهـم أن هـذه القـراءات بهـذه المنـاهج تمثـل بالنسبة للنص مـا يمثلـه المـاء بالنسـبة للحيـاة، ولقـد قيـل إن النـص "شجرة تنمو فالبذرة هي الكلمـة، والجملـة هـي الفسـيل، والـتراب هـو التراث، والثمرة هي الأثر أي الدلالـة الضمنيـة للنـص، والمـاء يسـقي الأشجار ليبقيها حية ونامية وهو القارىء بالنسـبة للنـص. فبـه يبقـى النص نابضاً بالحياة فإذا ما انقطع انقطعت الحياة إلى أن يقيـض اللـه قارئاً يعيد إليه رمقه فينبض بالحيـاة مـن جديـد"(٩٠) وقيـل إن النـص لا يوجد إلا بالحركـة ولابـد، لإبـرازه إلـى الوجـود من فعل ملمـوس هـو القراءة، بحيث لا يدوم وجـوده إلا بدوامهـا، ومـاعدا ذلـك فهـو مجـرد خطوط سوداء على الورق"(٩١). والأهم أن تقبل النـص لهـذه القـراءات بهذه المنـاهج سيظل يشير بجـلاء إلـى أن النـص فـي عـداد النصـوص المفتوحة لا المغلقة والمطلقة، لا المقيدة، ولقد قيـل إن النـص الأدبـي "هـو بنيـة لغويـة مفتوحـة البدايـة ومعلقـة النهايـة... وأن القصيـدة [النص] تبدأ منبثقة كانبثاق النـور أو كهطـول المطـر، وتنتهـي نهايـة شبيهة ببدايتها، وكأنها تتلاشى فقط وليس تنتهـي. ودائمـاً مـا تنتهـي

الجملة الأولى في القصيدة وكأنها مد لقول سابق أو استئناف لحلم قديم. وأنها لكذلك، لأنها نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود"[٩٢].

قد تتفاوت قراءات النص - نص لبيد - في قربها من حقيقته أو في بعدها عنه، ففي الوقت الذي يتوقف بعضها عند حدود ملامسة النص من خارج نرى بعضها الآخر يجوز هذه القشرة الخارجية للنص لينفذ إلى لبه وجوفه، وقد تتفاوت هذه القراءات قوة وضعفاً من حيث أخذها بأسباب المنهجية الحقة، فبينما يتمثل بعضها منهجاً ما يتخيره خير تمثل، ويجسد هذا المنهج خير ما يكون التجسيد ويتقيد به في حدود قراءته النص أفضل ما يكون التقيد - نرى بعضها الآخر لا يكاد يصدر عن منهج واضح المعالم على الإطلاق، وإذا ما كان الأمر على الضد من هذا الذي نقوله كأنه يصدر عن مثل هذا المنهج فإن تمثله له وتمثيله إياه دون ما نتمناه، ولكن علينا أن نلاحظ أن هذه القراءات بكل ما لها أو عليها تقدم كل واحدة منها النص في مذاق يختلف دون شك عن ذلك المذاق الذي يقدمه بعضها الآخر، مما يجعلها قراءة إبداعية تضيف إلى النص المقروء نصوصاً بقدر عدد قراءاته. ولقد قيل إن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها يساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه[٩٣]، وقيل إن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص آلافا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبداً[٩٤]. وقلت إن القراءة تمنح النص قيمة على أنه لب مبدعه يظهره، فتتعامل معه بحرية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معان[٩٥].

وقد يترتب على هذا التفاوت الذي أتحدث عنه تفاوت مثله في طبيعته ومستواه، وأعني به ذلك التفاوت في المصطلح المستخدم من

قـراءة إلـى قـراءة أخـرى. إن بعـض هـذه القـراءات قـد يسـتخدم مــن المصطلح الأدبي أو النقدي وإن منهـا مـا يسـتخدم المصطلـح النفسـي وإن ثمة منها ما يستخدم من المصطلحات المصطلح الاجتمـاعي، وأن هناك ما يستخدم من المصطلح النفسي. وأن ثمة منها ما يستخدم مـن المصطلح ما يؤلفه منها كلها، كل هـذا فـي جهـة، وفـي ناحيـة أخـرى ثانية فإن هذه القرءات تتفاوت في الإكثار من المصطلح أو في التقليل منه، وقل مثل هذا في تحديده. فثمة من هذه القـراءات مـا لا يسـتخدم من المصطلحات إلا القليل، وهناك منها ما يكثر من المصطلحات إكثاراً ويغرب فيها إغراباً يتحول بها عن قصدها وينحرف بها عـن رسـمها، وثمة من هذه القراءات ما لا يحدد مصطلحاً على الإطلاق، وثمة منهـا ما لا يحدد من المصطلحات إلا ما هو ضروري يتوقف على فهمه فهـم القراءة ووضوحها. المهم في كل ما يقال ـ هنا ـ أن هـاتيك القـراءات يكل ما لها أو عليها ـ أيضاً ـ إنما تستخدم من المصطلحات ما يتوافـق كل التوافق والمنهج الذي تتخيره لممارسة فعل القراءة، وذلك أمر قـد قلته، وكذا فإنها عندما تحقق مصطلحاً ولا تحـدد آخـر فإنمـا ذلـك فـي ضوء حاجة القراءة إلى هذا التحديد أو عدم حاجتهـا إلـى مثلـه وذلـك أمر قد قلته هو الآخر والأهم أن نفهم هـذا التفـاوت فـي اسـتخدام هـذا المصطلح وتحديده على أنه أمر منطقي تتطلبه القراءة الحقة من حيث هي فاعلية شخصية أكثر منها موضوعاً واضح المعالم بين القسـمات. ولقد قيل "لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة متعددة بعدد مرات قراءاته"[٩٦].

٣ : ٢

إن تعدد القراءات للنص الواحد وما يحملـه مـن تنـوع فـي المنهـج وتباين في المصطلح، وكذا فإن انفتاح نص لبيد أو مطولته علـى هـذا

التعدد بكل ما يحمله، ذلك كله يبرر التفاوت ويسوغه دون أن يستهجنه أو يقلل من شأنه أو يهون من قيمة ما يؤدي إليه. يبدو نص لبيد في عيون قراءته كلها من النصوص الجياد إن لم يكن بعيونها أجود النصوص في عصره، وتحاول قراءاته برغم ما بينها من تفاوت أن تقدمه في صورة تروق الناظرين، تركب في سبيل ذلك كل مركب سهل أو صعب، تتألف هذه القراءات من مزيج يبدو في صورة المتباعد المتنافر، بيد أنه في حقيقة الأمر غاية ما يكون التجانس والانسجام. صحيح أن أي محاولة للتوفيق ما بين هذه المناهج المتباعدة لا تعدو أن تكون أكثر من تلفيق في تلفيق، وذلك لاختلاف الأسس النظرية والأصول الفكرية من منهج إلى آخر، وصحيح أن كل منهج من هاته المناهج التي ظلت تصدر عنها قراءات نص لبيد أو مطولته له ما يعززه ويقويه الأمر الذي يجعل من الأخذ بمنهج وترك آخر مسألة نسبية تختلف من قارىء إلى قارىء، كل ذلك صحيح، وكل تلك أمور لست أنكرها، ولكن الصحيح أيضاً أن الذي يؤلف ما بين هذه القراءات، وفيها ما ذكرته، أنها تقدر ما في نص القراءة من خصوصية هي خصوصية النص الشعري، وتدرك ما في النص المقروء من رحابة وعمق. هي رحابة النص من الشعر وعمقه. وتحاول أن توظف لأجل النص إمكانات المنهج ودقة المصطلح، فلا نملك إن كان ذلك كذلك إلا أن نقدر أصالة المحاولة، ونقدر ما فيها من جهد وجد، بصرف النظر عن ما يمكن أن يلحق بها من نقص أو يلحق بها من نقصان.

الـهوامش

(١) راجع للإستزادة عن أهمية النص قاسم المومني: قراءة نقدية قديمة لنصوص شعرية متخيرة ـ دراسة في أصول القراءة النظرية وتطبيقاتها: ١٧١ ـ ١٧٢.

(٢) قاسم المومني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي: ٦٤ ـ ٦٥.

(٣) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشـريحية قـراءة نقديـة لنمـوذج إنسـاني معاصر: ٧٥.

(٤) المرجع نفسه: ١٦١.

(٥) سوزان ستيتكيفيتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ـ دراسة في البنية النموذجية ٦١.

(٦) سعد شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: ٢١٠ وللإستزادة عـن مكانـة لبيد ومكانـة مطولتـه راجع يحيى الجبوري: لبيد "ابن ربيعة العامري": ٤٨٩ وما بعدها.

(٧) طه حسين: حديث الأربعاء، ١:٣٢.

(٨) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: ٤٦ ـ ٤٧.

(٩) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ١٠.

(١٠) المرجع نفسه: ٢٠.

(١١) المرجع نفسه: ١٣.

(١٢) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ١٠ ـ ١١.

(١٣) المرجع نفسه: ٢٨.

(١٤) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢١.

(١٥) طه حسين: حديث الأربعاء: ١:٨.

(١٦) المرجع نفسه، ١:٨.

(١٧) طه حسين: حديث الأربعاء، ١:١٨.

(١٨) سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية ـ دراسة نصية" ٢٥٠.

(١٩) سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية ـ دراسة نصية: ٢٥٦.

(٢٠) سعد اسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: ٢٣٢.

(٢١) محمد زكي العشماوي: قضيا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ١٩٢ ـ ١٩٣.

(٢٢) المرجع نفسه: ١٥٩ ـ ١٦٠.

(٢٣) راجع عبدالعزيز طشطوش: مركزية المرأة في معلقة لبيد: ١.

(٢٤) موسى الرباعي: اتجاهان من اتجاهات المستشرقين الألمان في تناول الشعر الجاهلي: ١٥٣.

(٢٥) محمد صدقي غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد ـ دراسة تطبيقية: ١٦٥.

(٢٦) المرجع نفسه: ١٦٥.

(٢٧) محمد صدقي غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد ـ دراسة تطبيقية: ١٧٧.

(٢٨) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي: ٤٦.

(٢٩) المرجع نفسه: ٤٦.

(٣١) المرجع نفسه: ٥٠.

(٣٢) المرجع نفسه: ٣٦.
(٣٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي: ٣٢٧.
(٣٤) المرجع نفسه: ١١٤.
(٣٥) المرجع نفسه: ٦٤.
(٣٦) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي: ٧١.
(٣٧) المرجع نفسه: ١٠٨.
(٣٨) المرجع نفسه: ١٠٧.
(٣٩) المرجع نفسه: ٩٩ ـ ١٠١.
(٤٠) المرجع نفسه: ٦٥، ١٠٢ ـ ١٠٧.
(١٧) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٥٨.
(٤١) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٧٣.
(٤٢) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٥٨ ـ ٦١.
(٤٣) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٦٣ ـ ٦٤.
(٤٤) المرجع نفسه: ٦٥.
(٤٥) المرجع نفسه: ٦٩.
(٤٦) المرجع نفسه: ٦٩.
(٤٧) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٧٢.
(٤٨) سوزان ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور ، دراسة في البنية النموذجية: ٨٣ ـ ٨٤.
(٤٩) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢، ٢٣.
(٥٠) المرجع نفسه: ٢٣.
(٥١) المرجع نفسه: ٢١٩.
(٥٢) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢٢٢.
(٥٣) المرجع نفسه: ٢٣٠.
(٥٤) المرجع نفسه: ٢١٣ وراجع وجوه الوصل المتعددة في هذا القسم في الصفحات ٢٣١ ـ ٢٣٣.
(٥٥) سامي سويدان: في النص الشعر العربي ـ مقارنات منهجية: ٢٣٧ ـ ٢٣٨.
(٥٦) المرجع نفسه: ٢٦٥.
(٥٧) سامي سويدان: في النص الشعر العربي ـ مقارنات منهجية: ٢٦٦.
(٥٨) المرجع نفسه: ٢٦٨.
(٥٩) المرجع نفسه: ٢٤.
(٦٠) المرجع نفسه: ٢١.
(٦١) رضوان ابن شقرون: إشكالية المصطلح في نقد الأدب الإسلامي الحديث: ٨٧.
(٦٢) صلاح فضل: إشكالية المصطلح الأدبي بين الوضع والنقل: ٦٩.

(٦٣) عبدالله بنصر العلوي: مقاربة اصطلاحية لأنماط قصيدة المدح النبوي: ٢٣١.
(٦٤) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ١٤٥.
(٦٥) المرجع نفسه: ١٤٥.
(٦٦) المرجع نفسه: ١٩١ ـ ١٩٢.
(٦٧) طه حسين: حديث الأربعاء، ١:٣٢.
(٦٨) المرجع نفسه: ١:٣٨.
(٦٩) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ١٤٥.
(٧٠) عبدالعلي حجيج: اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث: ٦٥.
(٧١) سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية ـ دراسة نصية: ٢٥٠.
(٧٢) المرجع نفسه: ٢٥٦.
(٧٣) محمد صدقي غيث: التحليل الدرامي للأطلال لمعلقة لبيد ـ دراسة تطبيقية: ١٦٥.
(٧٤) راجعها عند عبدالعزيز طشطوش: مركزية المرأة في معلقة لبيد: ٣، ٦، ٩.
(٧٥) راجعها في المرجع السابق نفسه: ٤.
(٧٦) راجعها عند موسى الرباعي: اتجاهان من اتجاهات المستشرقين الألمان في تناول الشعر الجاهلي: ١٤٤، ١٤٥.
(٧٧) راجعها في المرجع السابق نفسه: ١٤٠.
(٧٨) راجعها في المرجع السابق نفسه: ١٤٤.
(٧٩) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي: ٤٨.
(٨٠) المرجع نفسه: ٤٨.
(٨١) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسات الشعر الجاهلي: ٤٩.
(٨٢) المرجع نفسه: ٦٩.
(٨٣) المرجع نفسه: ٦٨٥.
(٨٤) المرجع نفسه: ٣٦.
(٨٥) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢١٦.
(٨٦) المرجع نفسه: ٢١٩.
(٨٧) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ـ مقارنات منهجية: ٢١٦ ـ ٢١٧.
(٨٨) المرجع نفسه: ٢٢٦.
(٨٩) المرجع نفسه: ٢٣٨، ٢٤٨، ٢٥٧، ٢٦٥.
(٩٠) المرجع نفسه: ٢٤٩، ٢٥١.
(٩١) المرجع نفسه: ٢١٧.
(٩٢) المرجع نفسه: ٢٣٧ ـ ٢٣٨.
(٩٣) المرجع نفسه: ٢٢٦.
(٩٤) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية النموذج إنساني معاصر: ١١٦.
(٩٥) رشيد بنحدر: قراءة في القراءة: ١٣ ـ ١٤. وراجع مراجعه.
(٩٦) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية النموذج إنساني معاصر: ٩٠.

(٩٧) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية النموذج إسـنانـي معاصر: ٣٨.

(٩٨) المرجع نفسه: ٨٦.

(٩٩) قاسم المومني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي: ٦٥ ـ ٦٦.

(١٠٠) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: ٨٣.

مصادر الدراسة ومراجعها

* ابن شقرون، رضوان: إشكالية المصطلح في نقد الأدب الإسلامي الحديث. بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، عدد خاص (٤)، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م.

* أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

* بنحدو، رشيد: قراءة في القراءة، بحث منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، العددين ٤٨ ـ ٤٩، ك/شباط ١٩٨٨م.

* الجبوري، يحيى: لبيد "ابن ربيعة العامري"، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٧٠م.

* حجيج، عبدالعلي، اضطراب المصطلح في النقد العربي الحديث، بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، عدد خاص (٤)/ ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م.

* حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، الطبعة الحادية عشرة، د.ت.

* الرباعي، موسى: اتجاهان من اتجاهات المستشرقين في تناول الشعر الجاهلي، بحث منشور بمجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٤٠، ١٤١١هـ/١٩٩١م.

* ستيتكيفيتش، سوزان: القصيدة العربية وطقوس العبور ـ دراسة في البنية النموذجية، بحث منشور بمجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، الجزء الأول، المجلد الستين، ربيع الثاني ١٤٠٥هـ/كانون الثاني (يناير) ١٩٨٥م.

* سويدان، سامي: في النص الشعري ـ مقارنات منهجية ـ، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

* طشطوش، عبدالعزيز: مركزية المرأة في معلقة لبيد، مخطوط مصور بحوزتي عن بحث لم ينشر بعد.

* العامري، لبيد بن ربيعة: الديوان، تحقيق وتقديم إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢م.

* العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

* العلوي، عبدالله بنصر: مقاربة اصطلاحية لأنماط قصيدة المديح النبوي، بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، عدد خاص (٤)، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م.

* الغذامي، عبدالله محمد: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مطبوعات النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

* غيث، محمد صدقي: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد ـ تطبيقية، بحث منشور بمجلة "فصـول" المجلد الرابع العدد الثاني، يناير ـ فبراير/مارس، ١٩٨٤م.
* فضل، صلاح: إشكالية المصطلح الأدبـي بيـن الوضـع والنقل، بحـث منشـور بمجلـة كليـة الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، عدد خاص (٤)، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م.
* المومني، قاسم: قراءة نقدية قديمة لنصوص شعرية متخيرة ـ دراسة في أصول القـراءة النظريـة وتطبيقاتها، بحث منشور بمجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد التاسع، العدد الثاني، ١٩٩١م.
نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحـث منشـور بمجلـة كليـة التربيـة، جامعـة عيـن شمس، العدد الخامس عشر، ١٩٩١م.



الحـــب في هذا الزمـان

محمد عبدالعزيز الموافي

- ١ -

هذا العنوان هو ذاته عنوان قصيدة صلاح عبدالصبور، التي استوحى فيها قصيدة شوقي "خدعوها بقولهم حسناء..." استيحاءً عكسياً، يجسد التطور الواضح للشعر العربي، منذ أوائل العقد السادس من القرن العشرين.

يبدأ شوقي قصيدته بقوله:

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يغرّهنّ الثناء!

أتراها تناست اسمي لما كثرت في غَرامها الأسماء؟!

على حين يبدَ هُنا صلاح عبدالصبور في مفتتح قصيدته قائلاً:

تسألني رفيقتي: ما آخر الطريقْ؟!

وهل عرفتُ أوله؟!

نحن دمىً شاخصة!

فوق ستارٍ مسدلة!

- ٢ -

".. هي قطعة فذة، قائمة بذاتها، ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح... هي أبيات حب وتشبيب، ونفحة باريسية يكاد يفوح

شذاها..."[١] هكذا وصف الدكتور محمد صبري السوربوني جامع "الشوقيات المجهولة" هذه القصيدة، فتجاوز بهذا الوصف إعجاب شوقي بها؛ باعتبارها تغيراً جوهرياً في مسيرته الشعرية التي يبدو أنه لم يكن راضياً عنها كل الرضا؛ حيث كان يطمح إلى تحقيق الكثير الذي تتيحه له موهبته النادرة في عالم الإبداع الشعري. لكن ظروفه الخاصة والأوضاع العامة المحيطة به، عقدت لسانه وقيدت حركته؛ فلم نر أثراً ملموساً لهذا "التلقيح" الثقافي خلال بعثته إلى فرنسا.

ويعود الدكتور صبري إلى الإشادة بتلك القطعة، فهي "أرقى شعر غزلي حديث، لأنها عصارة تجارب الحب واللهو في باريس".[٢]

أما شوقي نفسه فهو يلقي ضوءاً كاشفاً، ليس على القصيدة فقط، بل على موهبته الطامحة المتوثبة: " قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم. ولا أجد أمامي دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء. والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الاسمي في البلاد. فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها، على درج الاخلاص في حب صنعتي وإتقانها على قدر الإمكان، وصونا عن الإبتذال. حتى وفقت بفضل الله إليها. ثم طلبت العلم إلى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم. وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره. وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد. وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ـ جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا، مملوءة من جديد المعاني، وحديث الأساليب بقدر الإمكان. إلى أن رفعت إلى الخديوي توفيق قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يغرَّهنَّ الثناءُ

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية. وكان يحرر هذه أستاذي الشيخ عبدالكريم سلمان، فرفعت القصيدة إليه. فطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح. وود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل(!) ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر!. فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة في الشعر الجديد دفعة واحدة، إنما كان في محله! وأن الزلل معي إذا استعجلت...".(٣)

في هذا النص الطويل لشوقي، يبدو أمامنا بجلاء الانشطار الذي تعرض له، والتمزق الذي أجبر عليه؛ فهو يطمح إلى تحقيق الكثير مما تتيحه له موهبته وثقافته في عالم الشعر. لكن سدوداً حقيقية - أو وهمية - تحول بينه وبين الأمل المرتجى! فقد بدأ في إبداع "الحكاية الشعرية" تأثراً بـ "لافونتين" في تلك الفترة الباريسية، لكنها بداية مترددة وجلة! يدل على ذلك أنه كان يوقع على تلك الحكايات بإمضاء "تجَى الخُرس".(٤) كما بدأ اتجاهه الرائد إلى الأدب الموضوعي بمسرحية "علي بك الكبير" ولكن نصيحة الخديوي له بعد إرسالها توحي بأنه لم يتقبلها بقبول حسن! فانصرف شوقي عن المسرح ولم يعد له إلا في أخريات أيامه! وكان في ذلك خسارة ضخمة له، وللشعرالعربي في العصر الحديث.(٥)

أكثر من هذا أن بعض الأفكار المنادية بالعدالة الاجتماعية، والتي تعتبر جريئة في تلك الفترة قد شغلته، لكنه سرعان ما تجاوزها؛ فقد نشر له في الأهرام قصيدة عن "بؤس الفلاح" تحت عنوان حوادث محلية.(٦) لكنه لم يجرؤ على توقيعها باسمه، بل أسقطها من الديوان!

- ٣ -

إن الصوت الذاتي قد تلاشى أو كاد في شعر شوقي الذي أحيا وظيفة "شاعر القبيلة" فعبر عما يهم "قبيلته" التي تشمل مصر وعالميها العربي

والإسلامي ـ من قضايا التحرر والاستقلال والعدالة تعبيراً تتغلب فيه الموضوعية على الذاتية. "ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة، والإيقاع الخطابي، فجاء شعره نموذجاً لما تقتضيه تلك الموضوعية من أساليب تحتذي القديم... ومن الإنصاف لشوقي وغيره من شعراء الإتجاه الموضوعي أن نقول إن كثيراً من تلك الأحداث السياسية والوقائع الاجتماعية التي عبروا عنها كانت مما يشغل بال العرب؛ ويمسّ نفوسهم. وهي لهذا يمكن أن تعد ـ في موضوعها ـ ذات صلة لا تنكر بذات الشاعر. غير أن الخلاف بين الذاتيين والموضوعيين كان يدور ـ في جوهره ـ حول "الصيغة" أكثر مما كان يدور حول "المضمون".. فالقضية لم تكن اختياراً شخصياً لدى الشاعر بين "الغيرية" و"الذاتية"، بل كانت انتماء إلى تيار فني خاص يمثل الجانب المحافظ من جوانب الحياة حينذاك، ويجدد بالقدر الذي يحقق توازناً كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه بين التراث والمعاصرة..."[٧] وعلى هذا، فلم تكن دعواه إلى التجديد تنم عن رغبة جادة تنبثق عن ملح، بقدر ما كانت محاكاة للعصرية ومجاراة لها!

ويدل على رغبة شوقي في تحقيق هذا التوازن، أنه خلال تلك المرحلة الباريسية التي انفعل بها وحدَت به إلى النزوع نحو التجديد ـ لم يزل مشدوداً إلى التراث؛ فقد تعرف خلال وجوده في فرنسا على الأمير شكيب أرسلان الذي كان مراسلاً لصحيفة الأهرام. ويتحدث الأمير تحت عنوان "اجتماعنا الأول في باريس" في كتابه "شوقي، أو صداقة أربعين سنة" فيقول: "... بقيت لا أعرف شوقي معرفة شخصية إلى سنة ١٨٩٢... ولكن لم نجتمع حتى صرنا كأخوين، وغدونا نجتمع كل يوم مرة بل مرتين... وفي أثناء لقائنا كنا نتذاكر حول أمور كثيرة، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر. وكان مع شوقي ديوان المتنبي. وكان يحفظ منه. ولاشك أنه انطبع عليه".[٨]

فالمتنبي يمثل قمة التراث الأدبي الذي تشربَّه كيان شوقي، والذي يريد أن ينطلق منه إلى تجديد أدبي هادىء ورصين. لكن حُمياً الفن تدفعه أحياناً إلى نوع من الحماسة ينتقد خلال توقدها التراث انتقاداً ينبىء برغبة حارة في التجديد! شيء من ذلك نلمسه حين يقدم شوقي ديوانه القديم قائلاً: "أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر، تسعة أعشارها لممدوحيه، والعشر الباقي للناس؟!!".[٩]

- ٤ -

لم يتجاوز شوقي كثيراً ما أخذه على المتبني. فنحن نلاحظ في هذه القصة التي اعتبرها فتحاً في عالم الغزل، أن روح المتنبي تسيطر عليها، وأن غزله فيها لا ينبىء بعاطفة، وإنما هو نوع من ممارسة الموهبة في الافتتان بالجمال! غير أن نموذجه هنا يختلف عن أنموذج سلفه العظيم؛ فالذي يخلب لبه هو الحرية الزائدة التي تتمتع بها المرأة الفرنسية في عرض مفاتنها، وتحديد علاقتها، وكم كان ذلك مبهراً لهذا الأرستقراطي الشرقي في تلك البيئة التي كان فيها "غريب الوجه واليد واللسان!".

وليس من شك أن "شوقي" قد صدمته نوعية العلاقة السائدة بين الرجل والمرأة في المجتمع الفرنسي. تلك العلاقة الموقوته التي تنتقل فيها المرأة من رجل إلى آخر، في سلسلة من المغامرات العابرة. وقد تراوح موقفه منها بين الإعجاب والدهش! أو الدهش المعجب، والحذر الرافض النادم! ولذلك نشد العزاء في الاعتصام بموهبته والسمو بها، بل والمبالغة في هذا السمو، تعويضاً عما يشعر به تجاه فعل "الآخر" الباريسي؛ فالجمال بدون شعر يجسده، جمال معطل منقوص، ومن ثم

فتلك التي صدّت الشاعر وأعرضت عنه تتنكر لسيدها! وتقع في شرك الخداع! فتناسته "كأن لم تك بيني وبينها أشياء!".

لكن كل ذلك لم يستر الحزن الدفين الذي يحاول شوقي مداراته "تناست اسمي"، "إن رأتني تميل عني!" وهي التي طالما شنّفت آذانه بخضوعها المحبب، وضعفها الآسر: "أنتم الناس أيها الشعراء. فاتقوا الله في قلوب العذارى!"؛ مذكّراً بسلفه المخزومي.. "قد عرفناه.. وهل يخفى القمر؟!" ومعتمداً على التأثير الخطير لشعره، هذا الشعر الذي كان قطب الرقي في حياته؛ فعليه اعتمد وبه استعصم، حتى في أخطر القضايا الوجودية التي أعياه إلغازها، وعَجزُه عن حلها. كما كان كذلك في فنه:

فشعرُكَ ياقيسُ أصلُ البلاء لقيتُ به وبليلي الضلالا
كساها جمالاً، فعُلّقتُها فلما التقينا كساها جلالا[١٠]

- ٥ -

تظل الصيغة الفنية "المحافظة" هي المسيطرة على أسلوب شوقي في القصيدة. " وينبغي ألا يتبادر إلى الذهن أن هذه الرؤية "الاتباعية" تقلل من شأن شاعريته؛ لأنه يرى أن موهبته - وهي موهبة فرد - لا تحدث أثرها كاملاً إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها، وأن الصوت الفرد لا يمكن أن يصنع "سمفونية" شعرية، وأن الركائز التي أرساها الأقدمون هي الصيغة الملائمة المؤثرة التي يجب أن يُعزف في إطارها اللحن العبقري الجديد..".[١١]

فهاهوذا في تلك القصيدة مشدود بين الاتباع والابتداع، وانتهى إلى التوسط بينهما؛ حيث جاءت المقدمة الغزلية الطريفة، قبل أبيات المدح المألوفة. وحيث توسط بين حرارة العذريين وإرضاء الممدوح. كل ذلك

بأسلوب يشي بالرغبة في التحرر، والعجز عنه في وقت معاً! ويكاد يبيح لنا الزعم بأنه "يخدع" نفسه كما أنهم "خدعوها بقولهم..!".

هذا التوسط نفسه نلمحه في الشكل الفني للقصيدة. فالاتجاه إلى الشكل الدرامي واضح في تلك "القصة الشعرية" التي جاءت ثمرة طبيعية لجو "الحكاية" الذي كان يعيشه فيما كتبه من "حكايات" حينئذ. كما كانت أثراً حميداً لدهشه وإعجابه بكبار الشعراء الفرنسيين الإتباعيين في شعرهم المسرحي.

على أن ذلك كله لم يمح الاتجاه الغنائي المتأصل في أعماق الشاعر، والمسيطر على تراثه الأدبي. ومن ثم جاء أسلوب القصيدة موزعاً بين ما يقتضيه هذان الاتجاهان، وإن أدى ذلك إلى بعض المآخذ نتيجة التداخل بين الاتجاهين.

فالدراما تقتضي الحركة والفعل، وتهتم بالصورة المحسوسة؛ فهي تفكر بالأشياء، ولا تعني بالتفكير فيها. كما تقتضي الحكاية فيها الترتيب والتسلسل المقنع. لكن شوقي لا يطيق صبراً على "الشعر المسرحي" وتغلب طبيعته الغنائية التي تعشق التركيز من خلال تصفية الموقف في حكمة أو مثل سائر؛ طلباً للتأثير السريع في وجدان المتلقي، بدلاً من ترك "الموقف" نفسه يؤثر فيه تأثيراً هادئاً عميقاً. ومن ثم تعجل الحكمة في مفتتح القصيدة:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

على الرغم من سطحيتها ثم لا يلبث أن تغريه الحكمة فيعود إليها "أنتم الناس أيها الشعراء"، "فالعذارى قلوبهن هواء!" إنه يبدع الشعر وفي ذهنه إنشاده. وعلى رأس اهتماماته الجمهور المهيأ للإنفعال والتجاوب مع الشاعر. ألم نقل إنه "شاعر القبيلة" في العصر الحديث؟ فلماذا لا يعيد

أمجاد اسلافه العظام في الأسواق الأدبية، وكيف يهرب تماماً من تأثير الشفاهية الخطير في الثقافة العربية؟!

- ٦ -

لم يستطع شوقي أن يختط لنفسه منهجاً فنياً طريفاً، وفضل السير على طريق الأجداد المطروق والمعبد، والذي يسهل فيه أن يجد صدىً سريعاً لدى قومه السائرين فيه، والمرتبطين معه أكثر من رباط مؤثر. وهذا كله كان وراء هروبه من "الدراما" إلى تلك الوقفات "الغنائية" في القصيدة، فاهتم بالمجاز الذي قد لا يقتضيه الموقف الدرامي؛ فهو في قوله:

إن رأتني تميل عني، كأن لم تكن بيني وبينها أشياء!

يبدأ بتجسيد درامي "تميل عني" كان يقتضي أن يقابله فعل ليتحقق الموقف الدراميّ، أولع بهذا المجاز البسيط المحقق لذاتيته "كأن لم تكن بيني وبينها أشياء" والمبرز في الوقت ذاته لتلك المفارقة بين ما كان وما هو كائن! أي أن الصراع مازال قائماً في تلك الصورة المجازية التي أعقبت الفعل!

ثم نفاجأ بأنه لم يستمر في إنماء الموقف، بل هرب منه إلى "تقنين" العلاقة بين الرجل والمرأة والتأريخ لها!:

نظرة فابتسامة فسلام فكلامٌ فموعد فلقاءُ
ففراقٌ يكون فيه دواءٌ أو فراق يكون منه الداء

والدليل على تأصل الغنائية لديه وعدم قدرته على تجاوزها، ما فعله هنا؛ فالبيت المذكور هو الرابع في ترتيب القصيدة المكونة من ثمانية

أبيات. "وقد أخذ البيت الرابع ـ كما يقول جامع الشوقيات ـ فزاد قولـه..." وذكر هذين البيتين اللذين أشبع بهما نزعته المحافظـة التـي تنظـر نظـرة خاصة للحياة وقيمهـا، فـالحب يخضـع للـترتيب والتنسيق والنمـو! وبعـد النضج يذوي ويصير إلى "الضد: الفـراق". وهنـا يمـارس شـوقي هوايتـه الأثيرة في "التكوينات الجمالية" من اللغة معتمداً على خـبرة عبقريـة بهـا وبوسائلها الفنية. من تقابل، وتكرار، وتذييل، وتمهيد للقافية.

يعود شـوقي بعـد هـذا الهـروب الممتـع؛ إلـى "القصـة الشـعرية" ويبـدأ بالأيام الأولـى للعلاقـة حينمـا كـان "مطلوبـاً لا طالبـاً". ثـم يتنـاول تعـرّض العلاقة للنفور من الطرف الآخر "إن رأتني تميل عني". وأخيراً يعود إلـى الإستغراق الممتع في ذكريات المرحلة الأولى:

يوم كنا ـ ولا تسلْ: كيف كنّا؟ ـ	نتهـادى مـن الهـوى مـا نشـاءْ
وعلينـا مـن العفـاف رقيـبٌ	تعبـت فـي مراسـه الأهـواءْ
جـاذبتني ثوبـي العصـيّ وقـالت:	أنتـم النـاس أيهـا الشـعراءْ
فـاتقوا اللـه فـي قلـوب العـذارى	فـالعذارى قلوبهـنّ هـواءْ

إن صورة سلفه المخزومي " عمر بن أبي ربيعة " تستهويه، ومـن ثـم فهو يناجيه! وقد بدأ استغراقه بأسلوب جهير مثير، يوحي بالحسرة "يـوم كنا ـ ولا تسـل كيـف كنـا؟! ـ ثـم خفـف مـن تلـك الجهـارة بتلـك الصـورة المجازية " نتهادى من الهوى ما نشاء " التي تمتع وتحزن في آن!

ثـم يصـور الصـراع بيـن قيمتيـن، ينتمـي هـو للفضلـى منهمـا (العفـة) متذرعاً بقصيدته، ومصوراً موقفه بصورة تمتاح من التراث.. تعيدنا إلـى حبل البكرة الذي نستقى به، ولكن في صورة أقرب إلى التجريد، والتفكير في الأشياء! وسرعان مـا يعـود إلـى التجسـيد الدرامـي " جـاذبتني ثوبـي العصيَّ " في التفاتة بديعة تجاوز فيها سلفه المخزومي إلى النبي يوسـف عليه السلام: " وقَدّتْ قميصه من دبر..." لكنـه لـم يصـبر علـى استبطان

تلك اللحظة المكثفة، فانطلق سريعاً إلى الغناء: " أنتم الناس أيها الشعراء، فاتقوا الله في قلوب العذارى..! ".

- ٧ -

وإذا جئنا بعد هذا التطواف الطويل إلى صلاح عبد الصبور، سنجد أن عينه كانت مصوبة على قصيدة شوقي، فضلاً عن شوقي نفسه، وما يمثله من قيم في عالم الأدب:[١٢]

.. ولستُ أنا الأميرَ يعيش في قصرٍ بحضنِ النيل
يناغيه مغنّيه
وملعقة من الذهب الصريح تُطلُّ من فيهِ

تلك القيم التي تتعرض لهزة جديدة على يد الاتجاه الأدبي والاجتماعي الذي يمثله عبد الصبور وفريقه. هزة هادئة لكنها عميقة ممتدة تذكر بسابقتها على يد العقاد ورفيقيه، والتي كانت أعنف صخباً؛ تمشياً مع جو العراك والصراع الذي سادَ مرحلة ما بين الحربين!

فالتأثر بشوقي هنا تأثر عكسي، شبيه بما يحدث الأدب المقارن، كاحتشاد شوقي للدفاع عن كليوباترا، أمام الصورة الهابطة التي تجسدت في " أنطونيو وكليوباترا " لشكسبير.

والخلاف بين عبد الصبور وشوقي ليس مقصوراً على "قيمة الحب" فقط، بل يمتد ليشمل شيئاً أهم وأعمق هو "الرؤية" سواء أكانت هذه الرؤية للحب، أم للشعر، أم لعلاقة الشعر بالحياة، أم للحياة نفسها!

ويُحمد لعبد الصبور وعيُهُ بطبيعة التطور في الأدب، وكيفية هذا التطور. فالقصيدة التي معنا هي الرابعة في ديوانه الثاني "أقول لكم"، سبقها ثلاث قصائد: من أنا، الحب، الحرية والموت. وعنوان الديوان لا

يوحي بتعال، بل يدل على الرغبة في "القول" والأمل في أن يصيخ له الناس. ويتهيؤون لهذا الوليد القادم:

وأعلم أنكم كرماء
وأنكم تحبون القريضَ وأهلَه الشعراءْ
وأنكم ستغفرونَ لي التقصيرَ... ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارسِ العملاقِ أن اقتنص المعنى
ولست أنا الحكيمَ رهين محبسِه بلا أربِ
لأني لو قعدت بمحبسي لقضيتُ من سغبِ(١٣)

وينبغي ألا نخدع بهذا المظهر الهادىء، لأنه يخفي تحته رغبة عارمة في التأثير، والتغيير الممتد الشامل لكل جوانب الحياة، والمعلي لقيمتها الرفيعة وبخاصة قيمة الحرية وقيمة العدالة؛ فهو يرسل كلماته:

لتصنعَ نقمةً في القلب أو فَرَحَا
تكونُ مِجنّ من جُرحا
وسهماً في حَشَا القاسي الذي جَرحا!(١٤)

وعنوان قصيدة عبدالصبور "الحب في هذا الزمان" يدل دون عناء على أنه مصرّ على أن يشق لنفسه طريقاً خاصاً يخالف طريق شوقي، مكوناً "رؤيته" التي تختلف عن رؤية سلفه في فهم الحب والشعر، بل في فهم الحياة ذاتها:

لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبانْ
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتانْ بغير أوانْ

وترتبط محاولة الفهم غالباً لدى العباقرة المبدعين بطرح الأسئلة. وعلى الرغم من صعوبة هذه الاسئلة وعجز العبقري عن حلها؛ يظل يطرحها، وكأن العجز في حد ذاته صار غاية! ولا غرو في ذلك؛ فالتحولات الخطيرة في حياة البشرية بدأت غالباً بسؤال أجاد صاحبه

طرحه! بيد أنه يبقى بعد هذه الاسئلة التي تتجه إلى عالم الشهادة، تلك التي تتناول عالم الغيب، والتي تحتاج إلى شيء غير الحس والعقل، وربما فوقهما، لكي يعود الإنسان بعد طرحها إلى شيء من الرضا والاقتناع وإلا ارتد محبطاً وهو حسير:

تسألني رفيقتي: ما آخرُ الطريقْ
وهل عرفتْ أوّلَهْ
نحن دُمىً شاخصةٌ
فوق ستارٍ مُسدَلَهْ

إن عبد الصبور يستهل "الحب في هذا الزمان" استهلالاً ينبىء بموقفه الشامل من الكون، والقيم، والبشر، هذا الموقف الذي يجسد العجز والحيرة، ويؤدي إلى الحزن والألم.. حزن الشاعر الذي ينشد ـ ولايستطيع ـ إصلاح العالم؛ لأن الآمال فوق الطاقة وأضخم منها!

إنه ينظر إلى القيم نظرة متأملة فيراها دون طموحاته، فيتجاوزها متمرداً عليها.

الحبّ يا رفيقتي، قد كانْ
في أول الزمان.
يخضع للترتيب والحسبانْ
"نظرة، فابتسامةٌ، فسلامٌ
فكلام، فموعد، فلقاءْ"
اليوم.. يا عجائب الزمانْ!
قد يلتقي في الحب عاشقانْ
من قبل أن يبتسما!

.....

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي....
كالحزن، لا يعيش إلا لحظة البكاءْ
أو لحظة الشبقْ!

الحب بالفطانة اختنقْ

ولكن هل وجد الشاعر بعد ثورته تلك ما يشبع نهمه في بناء "مدينته الفاضلة" التى يريدها؟! شيء من ذلك لم يحدث؛ إذ يبدو أن القصيدة جاءت في مرحلة وسطى لم تتضح معالمها تماماً. مرحلة ترى أن ما سبقها لم يعد يصلح لها، لكنها تعجز في الوقت نفسه عن تحديد ما تريد، ومن ثم تجسيده في تشكيل فني يتقبله القارىء بقبول حسن، ويراه محققاً لما يعتمل في أعماقه من طموحات.

وهذا العجز الذي أحسه الشاعر، ارتد به سريعاً إلى طبيعته الحزينة المتشائمة "الحب كالحزنِ.." لكنه يظل يماري في الاعتراف بعجزه عن صياغة العالم الذي ينشده صياغة فنية، فيلقي باللوم على الزمان. وكأنه بذلك يوحي بغربته في بيئته وبين قومه الذين لا يرون ولا يحسون ما يستشرفه هو ببصيرته!

وإذن فحسبه أنه حرك البحيرة الراكدة، وبذر الحبَ، وأحيا الأمل.

ولنبتسم في ثقة، بأن ما حدث

كان إرادة القدرْ!

وأن آمراً أمرْ..!

الهوامش

١ ـ الشوقيات المجهولة: آثار شوقي التي لم يتم كشفها أو نشرها: د. محمد صبري السوربوني. ط٢ دار المسيرة. بيروت ١٩٧٩ ١/٢٠.

٢ ـ السابق ص٥٧ ذهب د. طه وادي ان شوقي عارض الحارث بن حلزة في معلقته "أذنتنا ببينها أسماء" (شعر شوقي الغنائي والمسرحي ط٣ دار المعارف ٩٨٥). ولعل القول بالمعارضة يقتضي شيئا غير هذا التشابه الظاهري؛ يدعم هذا أن هي المعارضة الوحيدة لشاعر جاهلي. وأن شوقي اختص بمعارضته العصر العباسي وما بعده. انظر ص ٦٥، ٦٨ ـ ٦٩ من كتاب د. وادي.

٣ ـ السابق ص ١٩ ـ ٢١. وقد أعاد المؤلف معظم النص نفسه مرة أخرى ص ٣٠ خلال استعراضه لنقد

محمد المويلحي لشعر شوقي في صحيفة "مصباح الشرق" ابتداء من ٢٠/٤/١٩٠٠.

٤ ـ كما في "الهندي والدجاج البلدي" المنشورة في "الأهرام" : ٢٨ من اكتوبر ١٨٩٢ و "الثعلب والديك" : الأهرام ٢٨ من نوفمبر ١٩٩٢ الشوقيات المجهولة ١/٤٥/٤٦ ومن توقيعاته: سائح. النديم. ش. الحاج شين. شَرَم بَرَم. محتفل.

٥ ـ الشوقيات المجهولة ١/٦.

٦ ـ ٢٠/٦/١٨٩٣ السابق ١/١٤ ـ ١٥.

٧ ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. د. عبدالقادر القط. مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٧٨ ص ٥٦ ـ ٦٣.

٨ ـ الشوقيات المجهولة ١/١١، ٢٢ نفسه ص ١٩.

٩ ـ الشوقيات ص٢ . مطبعة الإصلاح بمصر. ١٩١١.

١٠ ـ الشعر على لسان "ورد" زوج ليلى. مجنون ليلى ص ٩٢.

١١ ـ قراءة الشعر: د. محمود الربيعي. دار النصر للطباعة. القاهرة ١٩٨٣ ص ١٦٩ ـ ١٧٠.

١٢ ـ ديوان صلاح عبد الصبور ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

١٣ ـ ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت ص. ١٥٨

١٤ ـ نفسه ١٥٩.

قراءة في التراث النقدي

قراءة الإبداع

في صحيفة بِشْر بنِ المُعتَمِر

أحمد زياد محبّك

تمهيد

يسعى هذا البحث إلى إعادة النظر في نـص قديم موضـوع: "الإبـداع"، محاولاً الكشف عن طبيعة فهمه للإبداع، وموقفه منه، وأسـلوب معالجتـه لقضايـاه، مسـتعيناً علـى ذلـك ببعـض مصطلحـات علـم النفـس المتعلقـة بالإبدع، لا لإسقاط قيم معاصرة على نص قديم، وإنما لإنصاف نص تنبـه النقاد القدامى إلى ما فيـه مـن قيـم الإبـداع وقضايـاه، علـى حيـن اقتصـر المعاصرون على الجانب البلاغي في فهمــه، ولتـأكيد نمـو الجهـد النقـدي وتطوره في تقدم مستمر.

ويتـألف البحـث مـن قسـمين، يتـم فـي الأول منهـا ربـط درس الإبــداع بازدهـار العلــوم والتقـدم الحضــاري، ثـم التعريــف بــالنص وصاحبــه، ووضعهما في سياقهما التاريخي، ثم توثيق النص وتوضيح ما حظـي بـه من اهتمام في الدراسات القديمة والحديثة، وتتم في القسم الثاني دراسـة النص بكشف فهمه للإبدع، وإظهـار تصـوره لعواملـه وأوقاتـه ومنازلـه، ومقارنته بعد ذلك بغيره من النصوص، ثم تقويمه، وتسويغ العـودة إليـه في النقد المعاصر.

القسم الأول

تعريف النص وتوثيقه

١ ـ الإبداع والنقد الأدبي:

إذا كانت دراســة الإبـداع قـد أصبحـت فـي العصـر الحديـث مبحثـاً مـن مباحث فلسفة الفن وعلـم الجمـال، ثـم ينفـرد بـالبحث فيهـا علـم النفـس،

وعلم الاجتماع، لتصبح بعيدة عن اهتمام النقد الأدبي ونظرية الأدب، فقد كانت تلك الدراسة تمتلك منذ القديم ما يؤهلها لمثل هذا الوضع، إذ لم يتصدّ لها من النقاد، إلاّ مَنْ كان واسع الثقافة، متنوع أشكال المعرفة، ذا اهتمام بالفلسفة والمنطق، واطلاع على علوم عصره. ولعل في أفلاطون خير مثل لذلك.

إن دراسة الإبداع أشد تعقيداً من النقد الأدبي، وأكثر منه صعوبة، وهي خطوة تالية له، فيها من العمق والنفاذ أكثر مما فيه. فالنقد إذا ما حاول تجاوز التحليل والتفسير والتقويم والحكم، فإنه لا يصل إلى أبعد من ربط النص بمجتمعه أو مبدعه أو مقارنته بغيره ووضعه في سياقه من تاريخ الأدب، أما دراسة الابداع فإنها تتجاوز ذلك كله إلى النظر في العملية التي أنتجت النص، بما في تلك العملية من أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، وهي تسعى إلى تكوين رؤية شاملة، تكشف قوانين عملية الإبداع، وشروطها، ودوافعها، ومستوياتها، ودرجاتها، من أجل التحكم بها، والتدريب عليها، والإعداد لها.

إن في دراسة الإبداع من العقل والمعرفة أكثر مما فيها من الذوق والإحساس، وإن كانت لا تخلو منهما، فهي تقترب من العلم أكثر مما يقترب منه النقد الأدبي، وهي تحتاج إلى أنماط من المعرفة العلمية، اكثر مما يحتاج النقد الأدبي، وإن كانت لا تنتفي عنه مثل هذه الحاجة.

ولذلك ترتبط دراسة الابداع بتفتح الثقافة، وازدهار الآداب، ونضج العلوم، وهذا كله لا يتحقق إلا في مرحلة من مراحل التقدم الحضاري على حين لا يرتبط الابداع نفسه بهذا، ولا يتوقف عليه.

٢ ـ بشر بن المعتمر وصحيفته:

ومن شواهد ذلك في التراث العربي صحيفة مختصرة، لمفكر وأديب عالج فيها قضايا الإبداع، فكشف طبيعته، وحدد شروطه، وصنفه في أنواع، ممثلاً عصره، ومعبراً عما تحقق فيه من تقدم حضاري.

وصاحب الصحيفة هو بِشْرُ بنُ المُعْتَمر المتوفَّى[1] عام ٢١٠هـ، ٨٦٨م، رأس المعتزلة في بغداد، وزعيم نزعة دعيت فيما بعد البشرية نسبة إليه، وعمادها آراؤه الخاصة في الاعتزال، من أبرزها قوله بتوالد الأفعال بعضها من بعض، وإجلاله العقل، بل تقديسه، تألق نجمه في عهد الرشيد، وكان له اتصال بالبرامكة، لما يجمعه بهم من تشيع، برع في الجدال، وامتاز بقوة الحجة، وكثرة الرواية للشعر، وهو من فصحاء المتكلمين وبلغائهم، كان ينظم الشعر في الأغراض التعليمية والفكرية، وقد ذكر ابن النديم في "الفهرست". أنه نقل كثيراً من الكتب إلى الشعر ولكن لم يحفظ الدهر منها شيئاً. وقد روي أنّ إحدى مزدوجاته بلغت أربعين ألف بيت، رد فيها على خصوم المعتزلة، وله قصيدتان ذكر فيهما الحيوان والوحش والطير، وأشار إلى طباعها، واستخلص العظات والعبر، ثم أكد فضل العقل ومكانته، وقد رواهما الجاحظ في كتابه "الحيوان"، جاعلاً إحداهما مفتتح أحد فصول الكتاب، ويبدو أنه كان معجباً به، مقراً بعلمه.

٣ ـ مكانة الصحيفة عند الدارسين:

ولا يمكن الادعاء بأن صحيفة بشر مجهولة، أو القول إن أحداً لم يقدرها، بل إن الأمر على النقيض من ذلك، فقد تناقلها من بعد الجاحظ البلغاء والنقاد، ورووها في مصنفاتهم، وتناولوها بالنقد والدرس، سواء من القدماء أو المعاصرين.

ولكن على الرغم مما حظيت به الصحيفة من اهتمام في الماضي والحاضر، فإن معالجتها قضايا الابداع لم توف حقها من البحث، بل لم يتنبه إلى هذا الجانب فيها غير قلة، وكانت غالباً ما تعد في البلاغة فقط.

أ ـ الجاحظ وصحيفة بشر:

والجاحظ هو الذي روى صحيفة بشر في كتابه "البيان والتبيين"، وعنه نقلت، فقد رواها في باب "ذكر ناس من البلغاء والخطباء والأنبياء والفقهاء"[٢] وهو يذكر في هذا الباب ناساً من البلغاء، ويوضح دلائل البلاغة عندهم، ثم يورد آراء كثيرة في البلاغة وتعريفها وتفسيرها، ثم يذكر صحيفة بشر بن المعتمر، وهذا الباب نفسه تال لباب سابق في "البلاغة"[٣] يورد فيه تعريف الفارسي والرومي والهندي للبلاغة، ثم يورد تعريف رجال آخرين، ثم يورد صحيفة مترجمة عن الهندية في "البلاغة"[٤]، ولذلك كله بدت صحيفة بشر كأنها في البلاغة فحسب.

والذي ساعد على تأكيد ذلك، أن الجاحظ أتبع صحيفة بشر بكلام لبشر نفسه في البلاغة، يتعلق بالموازنة بين اقدار المعاني وأقدار المستمعين، وتقسيم الكلام على أقدار المقامات والحالات، وقد توهم كثيرون، فأتبعوا هذا الكلام بالصحيفة، وعدوه جزءاً منها، ومنهم الدكتور شوقي ضيف، على الرغم من تنبيه الجاحظ إلى الموضع الذي انتهت فيه الصحيفة، بقوله: "فهذا هذا"، وتوضيحه الموضع الذي بدأ فيه رواية كلام جديد لبشر بقوله: و"قال"، وعلى الرغم أيضا مما بين الصحيفة وقول بشر بعدها من اختلاف واضح في الأسلوب، فبشر في الصحيفة يتوجه بالخطاب إلى المستمع، وهو في القول الذي بعدها يتحدث عن "المتكلم وما ينبغي له" مستخدما ضمير الغائب المفرد، وكلام بشر الذي يرويه الجاحظ عقب الصحيفة هو قوله:

" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم

أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات.

فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إنْ عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن وبها أشغف، ولان كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع ".

ومما لا شك فيه أن صلة هذا الكلام بالبلاغة واضحة وكبيرة، ولكن صلته بمعظم الصحيفة وجملتها ليست كذلك، وهذا ما سوف يتضح فيما بعد.

ب ـ أحمد أمين والدكتور شوقي ضيف، وصحيفة بشر:

وفي العصر الحديث عدّ أحمد أمين، في كتابه " النقد الأدبي " (١٩٥٢)، صحيفة بشر في البلاغة والنقد معاً، وجعلها من أقيم ما كتب فيهما "، ثم قال: " وربما كان كل ما كتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها "، ويبدو أنه يشك في نسبتها إلى بشر، إذ يقول: " ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد "، وهو يورد نصها كاملاً، ويلحق بها كلام بشر الذي جعله الجاحظ في عقب الصحيفة، ولكنه لا يدرسها بعد ذلك "[٥].

ولقد تأثر الدكتور شوقي ضيف في كتابه "النقد" (١٩٥٤)، بأحمد أمين، فشك في نسبة الصحيفة إلى بِشر، ثم عدّها في البلاغة فحسب،

ورأى أن ما تتضمنه من دعوة إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ليس إلا فكرة مستمدة من أفلاطون في بعض محاوراته" وهي التي " فصل الحديث فيها أرسطاليس في كتابه " الخطابة " ويرجّح أن المتكلمين لم يقرءوا تلك الفكرة "مباشرة في آثار يونانية مترجمة، وإنما سمعوها من المسيحيين والسوريان الذين كانوا يجادلونهم، وربما أتتهم من طريق الفرس المتأثرين بالثقافة اليونانية "[٦].

ويبدو أن الدكتور ضيف قد استوثق فيما بعد من نسبة الصحيفة إلى بشر، فرواها كاملة في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ" (١٩٦٥)، وقد أكد أن الجاحظ رواها "تامة غير منقوصة"، "وعدها خير ما أثر عن المعتزلة في البلاغة"[٧]. واستمر في قوله بتأثرها بالثقافة اليونانية، فقد رأى أن بشرا "يرسم في دقة الفكرة اليونانية التي تدعو إلى الملاءمة بين الكلام وأحوال السامعين ونفسياتهم"[٨].

ويتعرض الدكتور ضيف مرة أخرى لبشر بن المعتمر في الجزء الثالث من كتابه: " تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول " (١٩٦٦) فيشيد بصحيفته، ويعدها في البلاغة، ويرى أنها " تجعله واضع أصولها الأولى في صورتها الدقيقة "[٩].

ويلاحظ أن الدكتور ضيف في كتابه " النقد " ينسب إلى الجاحظ الكلام الذي ألحقه الجاحظ نفسه بصحيفة بشر، على حين يعده في كتابه " البلاغة تطور وتاريخ "[١٠] جزءاً من صحيفة بشر نفسها.

جـ - الدكتور إحسان عباس وصحيفة بشر:

وفي الاتجاه نفسه، وهو فهم صحيفة بشر على أساس بلاغي، يقف الدكتور إحسان عباس في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" (١٩٧١)، على الرغم من حرصه على تبين أسس النقد فيها، لأنه

يختصر ما فيها من نقد بفكرة التناسب بين المعاني والمستمعين، ويعدها مدار البلاغة، كما يردّها إلى مفهوم البلاغة في الصحيفة الهندية، ثم يرى أن حرص المعتزلة على الجدل الكلامي دفعهم إلى استبانة المقاييس البلاغية والنقدية، وهي عندهم سواء، و"لهذا كان بعض علماء المعتزلة معلمي بلاغة، كما كان سفسطائيو يونان"، ثم يقرر أنه "على هذا النحو يجب أن نفهم دور بشر بن المعتمر وغاية صحيفته"(١٢).

ويتضح من تلخيصه الأسس النقدية في صحيفة بشر بفكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومن إحالته إلى الصحيفة في "البيان والتبيين"، من خلال الحاشية ذات الرقم (٣) في الصفحة ذات الرقم (٦٧) أنه يعد الكلام الذي رواه الجاحظ لبشر بعد الصحيفة جزءاً من الصحيفة نفسها.

وبذلك يقتصر الدكتور إحسان عباس على الجانب البلاغي في فهم الصحيفة معتمداً على ما ألحق بها من قول لبشر في البلاغة، وما ورد فيها من القول بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، رادّا إلى هذه الفكرة وحدها جلّ ما جاء فيها من أسس نقدية. وجاعلا هذه الفكرة نفسها ممثلة لمفهوم البلاغة عند المعتزلة.

ولا يمكن أن يعدّ الجاحظ في الواقع مسؤولاً عن الاقتصار على الجانب البلاغي في الصحيفة عند الباحثين المعاصرين، لأن البلاغة عند الجاحظ لم تكن تعني ما تعنيه اليوم من ضيق الدلالة على البلاغة، بمعنى البيان والمعاني والبديع، كما لم تكن تعني، كما هو معتقد، فكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فحسب، بل كانت تحمل دلالات أوسع يمكن تلمسها من خلال ما أورده الجاحظ نفسه من تعريفات لها كثيرة، فقد كانت تشير في معظمها إلى القدرة على التبليغ بمعنى التوصيل، وما يساعد على ذلك من قدرات، كالإيجاز والفصاحة وقوة الحجة ورواية الأشعار ومطابقة المقال لمقتضى الحال.

وبهذا المعنى يعد مصطلح البلاغة شاملاً لأمور كثيرة، يمكن أن يكون النقد نفسه من جملتها، ولذلك أورد الجاحظ الصحيفة في سياق حديثه عن البلاغة.

ويؤكد ذلك كله أن القدماء لم يقتصروا مثلما اقتصر المعاصرون على فهم جانب البلاغة في الصحيفة، بالمعنى الضيق لمصطلح البلاغة، بل تنبه القدماء إلى ما في الصحيفة من معالجة لقضايا الابداع، وفهموها على هذا النحو، ويوضح ذلك طبيعة استخدامهم لها، ونوع السياق الذي كانوا يعرضونها من خلاله.

د ـ أبو هلال العسكري وصحيفة بشر:

لقد أورد أبو هلال العسكري (المتوفى عام ٣٩٥هـ) في كتابه "الصناعتين" نص الصحيفة كاملة[١٣]، وكان ذلك في الباب الثالث، وعنوانه: "في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ"، وفي الفصل الأول منه، وعنوانه: "في كيفية نظم الكلام".

ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على تنبهه إلى ما في الصحيفة مما يتعلق بعنوان الفصل الذي روي فيه الصحيفة، وعنوان الباب الذي يندرج فيه الفصل.

والأمر لا يقف بعد ذلك عند الاستدلال فحسب، بل يتجاوزه إلى مضمون الفصل نفسه، والعسكري يفتتحه بكلام له، يتعلق بالإبداع،، أو صنعة الكلام، يستفيد فيه من صحيفة بشر. ويقلده، ولكنه لا يجاريه، ولا يستطيع بلوغ شأوه، ويتضح ذلك كله في قول العسكري:

" إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله مادمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وخونك الملال

فأمسك، فإنّ الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال إربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقلّ عنك غناؤها.

وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، وتعبت في تطلبه، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب[٤١].

ويورد العسكري بعد ذلك صحيفة بشر، كما رواها الجاحظ، ولكن مع قليل من الاختلاف في بعض الألفاظ، وترتيب بعض المقاطع.

ويلاحظ أن العسكري يدخل في الصحيفة كلام بشر في البلاغة والذي كان الجاحظ قد ذكره عقب الصحيفة، ولكن بعد أن يغير في روايته، ويحوّر فيه، فيجعله في صيغة الخطاب للمستمع، ليتسق والصحيفة.

ولا يظن أن ذلك راجع إلى أن العسكري وقف على نسخة أخرى من صحيفة بشر، فيها مثل ذلك التعديل والاختلاف في الألفاظ وترتيب المقاطع، لأن العسكري لم يشر إلى شيء من ذلك. وربما كان من فعل النسّاخ بعد العسكري.

هـ - ابن رشيق القيرواني وصحيفة بشر:

ويروي ابن رشيق القيرواني (المتوفى عام ٤٥٦هـ) صحيفة بشر بن المعتمر في كتابه "العمدة"[١٥]. وهو يوردها كما رواها الجاحظ، من غير اختلاف في الألفاظ، ولا تعديل في ترتيب المقاطع. عدا بضع كلمات يتضح أن الخلاف فيها من صنع النساخ أو بسبب التحقيق، وهو لا يضيف إليها الكلام الذي يرويه الجاحظ لبشر في البلاغة عقب روايته الصحيفة.

وفي رواية ابن رشيق للصحيفة ما يرجع انتهاءها عند الموضع الذي تمَت الإشارة إلى انتهائها عنده، على الرغم من تأخر القيرواني عن العسكري، وبعده عنه في المكان، لأن رواية القيرواني تكاد تكون مطابقة لرواية الجاحظ.

والقيرواني بعد ذلك يروي الصحيفة في "باب عمل الشعر وشحذ القريحة له"[١٦]، وهو يذكر قبل روايتها أمورا كثيرة تتعلق بما يعرض للشاعر من حالات يعزَ فيها قول الشعر، وما يحاوله من وسائل لاستدعائه، كخلوة ذي الرمة بذكر الاحباب، وطواف كثير عزة في الرياض المعشبة، وإكراه أبي تمام نفسه عليه حتى يظهر ذلك في شعره. ثم يورد بعد ذلك صحيفة بشر. ويتبعها برأيه في أحسن ما استعان به شاعر. فيقول: "حسب الشعر عونا على صناعته أن يجمع خاطره، بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال، ويدع الامتلاء من الطعام والشراب، ثم يأخذ فيما يريده"[١٧].

وواضح أن القيرواني قد تنبَه إلى معالجة صحيفة بشر قضايا الإبدع، وأدرك ذلك بجلاء، فوضعها في الباب الذي يمكن أن توضع فيه.

وفي تنبه العسكري والقيرواني إلى ما في صحيفة بشر من القضايا مما يتعلق بصنعة الكلام، ما يسوَغ إعادة النظر فيها من خلال هذه الزاوية، ودرسها دراسة جديدة.

٤ ـ مناسبة الصحيفة وطبيعتها:

والجاحظ يقدم للصحيفة بتمهيد يذكر فيه أن بشر بن المعتمر مرَ "بإبراهيم بن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، وهو يعلم فتيانهم الخطابة، فوقف بشر، فظن أنه إنما وقف ليستفيد، أو ليكون رجلا من

النظارة، فقال بشر: "أضربوا عما قال صفحاً، واطووا عنه كشحاء، " ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنسيقه "[١٨].

وفي التمهيد دلالة على ما يمتاز به بشر من رفض للتقاليد الثابتة، وإنكار لطرق التعليم الشائعة، وحرص على تقديم ما هو جديد، وهذا ما يشير إلى عقل حصيف، لا يطمئن إلى سكون، بحثاً عن التغيير. وفي التمهيد دلالة أيضاً على جرأة بشر وثقته، فهو يتدخل في مجال يدرك أنه أهل للتدخل فيه، والخوض في أموره، سعياً منه إلى التطوير، وتحقيق معنى الحرية، في القول والفعل. وفي ذلك كله ما يشف عما في نفس بشر من حساسية للمشكلات SENSETVITY TO PROBLEMS " وهي من أبرز سمات الشخص المبدع الذي يستطيع رؤية كثير من المشكلات في الموقف الواحد، فهو يعي الأخطاء، ونواحي النقص والقصور، ويحس بالمشكلات إحساساً مرهفاً "[١٩].

وفي إشارة الجاحظ إلى أن بشرا قد دفع إلى الفتيان صحيفة من تحبيره وتنسيقه، ما يدل على أن كلام بشر كان مدوّناً في قرطاس. ولم يلق شفاهاً، ولذلك فهو "صحيفة"، وهي طريقة العلماء الذين يقيدون العلم، حتى يحفظ. وفي هذا ما يطمئن إلى أن نص الصحيفة المرويّ في "البيان والتبيين" هو كلام بشر نفسه، كما حبّره في صحيفته ونسقه، لفظاً ومعنى، وليس من تأليف الجاحظ.

ولو أن بشرا ألقى كلامه على الفتيان ارتجالاً، ثم دوّن فيما بعد، لوصف كلامه بأنه خطبة أو إملاء، ولما وصف بأنه صحيفة، ومما يؤكد ذلك ويقوّيه قول القيرواني: "صحيفة كتبها بشر بن المعتمر"[٢٠].

وإلقاء بشر صحيفته على فتيان في حلقة تعليم يدل على ثقته بجدوى التعليم، ووعيه رسالته فيه، وحرصه علي القيام بواجبه نحوه، وهو لا يعلم الفتيان أموراً عادية، وإنما يعلمهم أموراً معقدة، تتصل بالإبدع، مما يدل على ثقته بإمكان تعليم الإبداع والتدريب عليه، أو الإرشاد إلى بعض

أساليبه ووسائله. وفي هذا ما يدل على امتلاك بشر نظرة علمية موضوعية للإبداع، وهي النظرة التي ستؤكدها الصحيفة نفسها، بما فيها من آرا في الإبداع، ما كان من الممكن أن يصل بشر إليها، لولا امتلاكه مثل تلك النظرة.

القسم الثاني

دراسة الصحيفة وتحليلها

والصحيفة تتضمن معالجة عامة لبعض قضايا الإبداع، وهي مقسمة تقسيماً عقلياً إلى قسمين واضحين، أولهما يعنى فيه بشر بوقت الإبداع، ويتعرض فيه لعوامله. والثاني يعنى فيه بمنازل الابداع، ويتعرض فيه أيضاً لأصناف المبدعين. وهو يلجأ إلى التقسيم الواضح المرقوم، والتصنيف التفضيلي.

٥ ـ وقت الإبداع وعوامله:

وأول ما يعني به بشر هو وقت الإبداع. وهو عنده وقت عملي، وليس وقتاً زمنياً. والقيمة فيه للفعل والإنتاج، وليس لطول الزمن أو قصره، أو كثرة الجهد أو قلته. ولربَ ساعة عمل أعطت أكثر مما يعطي عمل يوم. بل ربما أعطت أفضل مما يعطي.

وهو يستند في تأكيد ذلك إلى عوامل الإبدع نفسها. وهي عنده ثلاثة عوامل:

١ ـ النشاط.

٢ ـ الفراغ.

٣ ـ إجابة النفس.

فالإبداع لا يقوم على قوة الجسم والعقل، واستعداد كل منهما، فحسب. وإنما يقوم على إجابة النفس أيضاً أي مطاوعتها، وهي التي تساعد على إنجاز أفعال في ساعة النشاط وفراغ البال أكثر وأفضل مما يمكن إنجازه، في حالة غيابها، ولو بطول الزمن ووفرة الجهد.

وهو لا يوضح ذلك من خلال البسط والتفصيل والشرح، وإنما يؤكده تأكيدا من خلال التلقين المباشر، بالوعظ الخطابي، والتعليل التفضيلي، وهذا راجع إلى اعتداده بالعقل، ولذلك فهو يتوجه إليه. وإن كان هذا التوجه لا يتفق وموقفه التربوي، وهو يلقي الكلام على الفتيان.

ويتضح ذلك كله في قوله:

"خُذْ مِنْ نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرمُ جوهراً، وأشرفُ حسباً، وأحسَنُ في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلَمُ مِنْ فاحِش الخطاء، وأجلبُ لكلِّ عَيْنٍ وغـرّة من لفظٍ شريفٍ ومعنى بديعٍ.

واعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومُك الأطولُ، بالكدِّ والمُطاولة والمجاهدة، وبالتكلّف والمُعاودة، ومهما أخطأك لمْ يخطئك أنْ يكون مقبولاً قصداً، وخفيفاً على اللسان سهلاً، وكما خرج مِنْ ينبوعه، ونجم مِن معدنه.

وإيّاك والتوعّر، فإنّ التوعّرَ يُسلمك إلى التعقيدْ والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشينُ ألفاظك"[١٢].

إن إجابة النفس عند بشر خير من "الكد والمطاولة والمجاهدة، والتكلف والمعاودة" ولذلك يفتتح المقطع الأول من صحيفته بالحض على الاستفادة من ساعة النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، فيقول: " خذ"، ويختتم المقطع بالتحذير من التوعر، فيقول: "وإياك والتوعر".

وفي إنكار بشر التوعّر والتعقيد وخفضه من قيمة الكد والمطاولة والمجاهدة، ما ينبىء بفهمه الإبداع على أساس مما هو نقيض لما ينكره

ويخفض منه، وما ذلك الأساس إلى الإجابة، لأن المعاودة والتكلف والكد والمجاهدة تكون مع النشاط وفراغ البال، ولا تكون مع الإجابة.

ولذلك يمكن القول إن العامل الأول عند بشر في الابداع هو الإجابة.

ومثل هذا الفهم لطبيعة الإبداع من مفكر معتزل يقدس العقل، ويعلي من قيمته، يدل على وعي منه وتبصر، إن المتوقع ممن يقدس العقل أن يرد الابداع إلى الكد وطول النظر والمعاودة، لا إلى إجابة النفس.

ولعل في تصور بشر أن عمل ساعة مع الإجابة يعطي أفضل واكثر مما يعطي عمل يوم مع الكد والمطاولة ولكن من غير إجابة، ما يتفق مع ما يتصوره علماء النفس المعاصرون للإبداع من عوامل أبرزها ما يدعونه الطلاقة FLUENCY ويعنون به "المقدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية، فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره"(٢٢).

ثم يشترط بشر ضرورة الوفاء بحق الغرض. إذا تصدى له المرء، والقيام به على خير وجه، وحسن الانتقال إليه، وإلباسه لبوسه، وصيانته عما يفسده، كي لا ينقلب من بعده إلى حالة هي أسوأ من الحالة التي كان عليها قبل أن يتصدى لذلك الغرض. لأن سوء حالته قبل تصديه له لا يعلم به أحد، أما سوء حالته بعده فواضح ومكشوف.

وما قيام المرء بحق الفرض على خير وجه، منتقلاً بذلك من حالة سابقة كان فيها إلى حالة جديدة، إلا دليل قدرته على التوافق مع الحالة الطارئة، وهو ما يدعوه علماء النفس مرونة FLEXIBILITY وهي تعني "درجة السهولة التي يغير بها الشخص موقفاً أو وجهة عقلية معينة"(٢٣) أو "القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيّر الموقف"(٢٤).

وبذلك يكشف بشر عن عامل جديد في الإبداع هو المرونة يضيفه إلى العوامل السابقة، وهي النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، وكان الأخير منها أكثر بروزا عنده وأكبر أهمية.

وفي ذلك يقول بشر:

"ومن أراغ معنى كريما، فليلتمس له لفظا كريما، فإنَّ حقَّ المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما.

فكن في ثلاث منازل، فإنَّ أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت.

والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكلِّ مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي"[٢٥].

٦ ـ اللفظ والمعنى:

ويبدو من الصعب الاقتصار في فهم مصطلحي اللفظ والمعنى على ما يدلان عليه دلالة أولية من ألفاظ نص ما وما يعانيه، سواء أكان قصيدة أو خطبة، أو غير ذلك من فنون القول، ولابد من فهم هذين المصطلحين من سياق الصحيفة كلها، وما ترتبط به في مجملها العام من معالجة لوقت الإبداع وعوامله، وهو ما يفتتح به بشر صحيفته، كما لابد من فهم باقي المصطلحات الواردة فيها على مثل هذا النحو.

إن بشراً يؤكد أن شرف المعنى واللفظ ليس "بأن يكون من معاني الخاصة" أو ألفاظهم، وإنما هو بتحقيق "الصواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال". وواضح أن الشرف في هذا السياق لا يعني قيمة اجتماعية أو خلقية، وإنما يعني قيمة فنية، وهي العلو والسمو والمنزلة الرفيعة، ودليل ذلك أن شرف المعنى كما يقول بشر: "ليس بأن يكون من معاني الخاصة"، "وليس يتضع بأن يكون من معاني العامة". وواضح بعد ذلك أيضاً أن "الصواب" لا يعني الدقة في التعبير وإصابة المعنى، فحسب، بل يعني ما هو أوسع من ذلك وأشمل، ليدل على صدق التعبير عن التجربة، كما أن "إحراز المنفعة" يتجاوز الدلالة اللغوية الضيقة إلى الدلالة النقدية الواسعة ليشمل في بعض ما يشمل الوصول إلى المتلقين والتأثير فيهم، وقياساً على ذلك يمكن القول إن "موافقة الحال" تعني أيضاً مناسبة التعبير للتجربة واختيار الشكل المناسب لها لتحقيق الوحدة، أما "ما يجب لكل مقام من مقال" فيدل على ما يجب الارتباط به من قضايا طارئة لتلبية حاجات المقام، الذي لا يعني المكان فحسب، بل الناس الذين هم فيه، وزمنهم، وما في ذلك كله من مشكلات وموضوعات.

وإذن، شرف المعنى واللفظ، أو المكان الأعلى فيهما، يتأتى من القدرة على صدق التعبير عن التجربة، للتأثير في المتلقين والوصول إليهم، باختيار ما يحقق وحدة التعبير، وما يعبر عن روح العصر، ويتفق وحاجات الناس ومشكلاتهم.

ومن ذلك يمكن القول إن مصطلحي اللفظ والمعنى في صحيفة بشر يتجاوزان في دلالاتهما مجموع المعاني الواردة في نص ما، ومجموع كلماته وجملة تعبيراته، إلى الدلالة على الموقف العام في النص، والرؤية التي يتضمنها، وطبيعة التجربة التي يعبر عنها، والمجال الذي يلقى فيه، وما يتعلق بذلك كله من وسائل التعبير وأشكاله وبنيته ومذاهبه واتجاهاته، وصلة ذلك كله بعصره وعلاقته به.

إن مصطلحي اللفظ والمعنى ليسا إلا صيغة اصطلاحية قديمة، توازي في قيمتها الدلالية والتاريخية والنقدية صيغاً اصطلاحية جديدة. وبُعْدُ الصيغة الاصطلاحية القديمة عن العصر والاستعمال النقدي، يسقط عنها كثيراً من دلالاتها النقدية، ليحتفظ بأبسط دلالاتها المعجمية وأكثرها قرباً، فالقارىء المعاصر يجد في مصطلح "البناء الفني" من الدلالات النقدية أكثر مما يجد في مصطلح "اللفظ"، الذي لا يكاد يوحي بغير دلالته اللغوية البحتة. وهذا ما يضعف من قيمة نص قديم في عيني قارىء معاصر غير متصل بالتراث. ولذلك يبدو فهم نص قديم على أسس من النقد الحديث أمرا مسوغا فقط، من أجل الكشف عما في التراث من قيم نقدية، بعضها يعبر عن مرحلته التاريخية، ويتصل بها فقط، وبعضها الآخر أكثر عموما، وأكثر تطورا، يؤهله لأن يرتبط ببعض القيم المعاصرة.

إن اختلاف الصيغة الاصطلاحية بين القديم والجديد لا ينفي أن الصيغة القديمة كانت تحمل لدى أصحابها من الدلالات بعض ما تحمله الصيغة الجديدة، لأن هذه الدلالات قائمة في الأدب كله على مر العصور. ومعظم دلالات المصطلحات الجديدة مستمدة من الأدب القديم ويضرب لها المثل به.

وإن لدى الأقدمين غالبا من شمول الرؤية، وعموم التفكير، ما يؤهلهم للخوض في معظم قضايا الإنسان في عصرهم، بعيداً عن التخصص في مجال محدود، ولذلك تتسم معظم نتائجهم بالشمول، ويتخذ التعبير عن صيغة العموم، ومن هنا يمكن تفسير بعض ما يصلون إليه وفق بعض ما ينفذ إليه الدارسون المعاصرون من نتائج هي من غير شك أكثر دقة وضبطا، وأكثر علمية ووضوحا، ولكن مثل ذلك التفسير لا يمكن أن ينكر، ولاسيما في الانسانيات وفي مقدمتها الأدب والنقد الأدبي.

٧ ـ البلاغة والتوصيل:

ولذلك يمكن القول إنّ بشراً يلح على قضية التوصيل COMMUNICATION والتأثير في المتلقين، ودور المبدع فيهم، بما يمتلك لذلك من وسائل. وهو ما يوحي به قوله:

" فإن أمكنَك أن تبلغ منْ بيان لسانك، وبلاغة قلبك، ولُطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تُفهم العامّة معاني الخاصة، وتكسُوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأَكفاءَ فأنت البليغ التامّ"[٢٦].

وفي اعتقاد بشر أن بإمكان البليغ إفهام العامة معاني الخاصة، ما يدل على تجاوزه القول بجعل الكلام على أقدار المستمعين. أي إنه يخالف بذلك الكلام الذي رواه الجاحظ عنه عقب الصحيفة، ومنه قوله: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازي بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[٢٧]. وفي هذا ما يؤكد ما تقدم من أن الكلام الملحق بالصحيفة ليس جزءاً منها، وإنما هو كلام لبشر قيل في موضع آخر، وبمناسبة أخرى.

ولعل بشراً كان لا يعني بالكلام الملحق بالصحيفة غير المتكلمين، حتى يحذرهم من استخدام مصطلحات المنطق وعلم الكلام في خطاب العامة، وهو ما يؤكد قوله: "فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين"[٢٨].

ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على مرونة بشر، وسعة فهمه لمعنى البلاغة، وعدم تقيده بمعنى واحد لها، وعدم تقيده أيضا بما جاء من معناها في الصحيفة الهندية، ولاسيما ما يتعلق بموافقة الكلام لمقتضى الحال، وهو ما تعبر عنه الصحيفة من وصف البليغ بأنه: "لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة"[٢٩].

وتأكيدها بعد ذلك أن "مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[٣٠].

٨ ـ منازل الإبداع وأصناف المبدعين:

وبشر لا يستند بعد ذلك في تقدير المنزلة الأولى في الإبداع إلى فكرة التوصيل والتبليغ والتأثير، فحسب، وإنما يستند أيضاً إلى قيم أخرى أكثر ارتباطاً بعملية الابداع، وهي العفوية والتلقائية.

إن المنزلة الأولى في الابداع عند بشر لا تكون إلا في أول النظر وأول التكلف وأول وهلة، ولا تكون إلا بالسماح والمواتاة واللطيف، أما يكون من الابداع بعد جهد وتكلف ومعاودة فهو في المنزلة الثانية.

وقد يبدو مثل ذلك الفهم للمنزلتين عند بشر أولياً وساذجاً، ولكنه في الحقيقة دقيق ومتميز يكشف عن إدراك واضح للعمليات النفسية الكامنة وراء فعل الابداع، كما يكشف عن إدراك واضح للعمليات النفسية الكامنة وراء فعل الابدع، كما يكشف عن استعمال واعٍ للمصطلحات الدالة عليها.

يقول بشر:

"فإنْ كانت المنَزلةُ الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمَحُ لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظةَ لم تقع موقعها ولم تصرْ إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافيةَ لم تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرةً منْ موضعها، فلا تُكرهها على اغتصاب الاماكن، والنزول في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون، ولم تتكلّف اختيار الكلام المنشور، لم يعِبْك بتركِ ذلك أحد. فإنْ أنت تكلفتهما ولم تكنْ حاذقاً مطبوعاً ولا مُحكِماً لشأنك، بصيراً بما عليك وما لك، عابك منْ أنت أقلّ عيباً منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"[٣١].

وإذن، فالإجابة هي الأساس، وفرق بعد ذلك بين مواتاة تكون عند أول وهلة، وهي المنزلة الأولى، وإجابة تكون بعد معاودة، وهي المنزلة الثانية.

يقول بشر:

"فإن ابتليت بأن تتكلّف القولَ، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمحْ لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة، فلا تعْجلْ ولا تضْجرْ، ودعْهُ بياض يومك، وسوادَ ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدَمُ الإجابة والمواتاة، إنْ كانت هناك طبيعة، أو جريْت من الصناعة على عرْق"[٣٢].

إن المنزلة الثانية في الإبداع ليست مناقضة للمنزلة الأولى، ولا مختلفة عنها اختلافاً كبيراً، إذ لابد لكلتيهما من النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، والفرق بينهما قائم في التلقائية والعفوية.

وفي حاجة أصحاب المنزلة الثانية إلى شيء من الراحة وادخار الطاقة لحصول المواتاة وتحقيق الإجابة، ما يدل على أن لديهم نقصاً في كمية النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، وهذا النقص هو الذي لا يمكنهم من الابداع عند أول وهلة، فيضطرون إلى الراحة، لتجميع القوة، وتعويض النقص.

وإذن فالاختلاف في منازل الابداع لا يرجع إلى اختلاف في نوع القوة، وإنما يرجع إلى كميتها، ودرجات قوتها، وقدرة ممتلكيها على تنميتها وتطويرها والإفادة منها.

ولأجل هذا يتصدى بشر للحديث عن الابداع وأوقاته ومنازله، أي ليساعد على تعلمه، أو على التدريب عليه، وحسن استثماره.

وحين يميز بشر بين منزلتين في الابداع على اساس من العفوية والتلقائية، فإنما يميز في الواقع بين صنفين من المبدعين، صنف يتحقق لديه الابداع عفواً، وصنف يتحقق لديه الابداع تكلفاً، ومثل هذا التصنيف على بساطته يتفق مع ما يلجأ إليه علماء النفس المعاصرون من تصنيف

المبدعين إلى نوعين، صنف يعتمد على التلقائية، وصنف يعتمد على الإرادة.

" ولو حاولنا أن نتأمل فيما تركه لنا الفنانون والعلماء من سير ذاتية أو ما كتب عنهم، أو فيمن يحيط بنا من المعاصرين لنا من هؤلاء الفنانين والعلماء، لوجدنا بينهم من يمثل كلا من الحالتين. فهناك كثير من الأدباء والفنانين يتميزون بالتلقائية في إنتاجهم الذي يأتيهم غالبا في شكل لحظات إلهام فجائية، كما أن هناك طرازا آخر لا يصل إلى إنتاجه الفني إلا بالدأب والإرادة والجهد في المراجعة"[٣٣].

٩ ـ مرحلة الاحتضان:

ولابد من الإشارة إلى نصيحة بشر للمبدع بترك الأمر إذا هو لم يواته، إلى أن تستريح نفسه وتطمئن، وتستعيد قواها. فتنشط له ثانيا، فتكون الإجابة والمواتاة. ومن الممكن القول إن في تلك النصيحة ما قال به علماء النفس من مراحل الإبداع، وأبرزها. مما يلتقي به بشر، مرحلة الاحتضان Incupation وهي مرحلة "تتيح للمبدع أن يحرر تفكيره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار والآراء التي تعوق التفكير أحيانا في الافكار الجديدة التي لا تتفق مع هذا النسق القديم. وكذلك فإنها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها. وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها. إذ من المعروف أن العدول عن التفكير في مشكلة ما حيناً من الوقت يحرر الذهن من الوجهة العقلية القديمة التي كان ينظر بها إلى المشكلة ويعيد إليه نضارته بحيث يصبح قادرا على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة جديدة... وهنا يسطع نور الاستبصار.. وهو مرادف للإلهام أو لحظة الإشراق "[٣٤].

ومما لا شك فيه أن بشراً لم يكن يعني ما يعنيه علماء النفس اليوم بمرحلة الاحتضان، بما تتضمن من دقة ووضوح في المعنى، ولكنه تنبّهً إلى الحاجة للراحة حتى تعود الإجابة يعد دليلاً على درسه الابداع درساً عقلياً، وقدرته على تلمس ما فيه من مراحل.

١٠ ـ المنزلة الثالثة في الابداع:

أما المنزلة الثالثة في الابدع، والتي يذكرها بشر، فهي تتعلق في الواقع بنوع آخر من أنواع الابداع، لا علاقة له بالأدب، إذ يرى المنزلة الثالثة في انصراف النفس إلى مجال آخر للإبداع، تميل إليه وتهواه، لا يتعلق بالمنزلتين الأولى والثانية، كما لا يتعلق بالأدب، وذلك حين لا يمكن تحقيق الابداع في الأدب عفواً ولا تكلفاً، ولو بعد حين من الاستراحة.

يقول بشر:

"فإنْ تمنّع عليك بعد ذلك من غير حادث شغْلٍ عرَضَ، ومن غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحوّل من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك. فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما يشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة"(٣٥).

وواضح أن بشراً لا يرى الابدع في الأدب فقط، وإنما يراه في غيره من ميادين العمل، والذي هو مثلها، فهو صناعة كسائر الصناعات، وإن كان يعد الابداع في الأدب من أول أصناف الابداع، وليس هذا غريباً عليه، وهو المعتزلي الذي يعتد بالعقل ويقدسه، كما أن هذا ليس بضائره في شيء، لأنه في الواقع لا يسقط عن ميادين العمل الأخرى صفة الابداع، وإنما يعدها ضرباً منه، ويشترط لها مثل الذي يشترطه للإبداع

في الأدب نفسه، من الشهوة والمحبة، والرغبة والميل، أي أن تلك الصناعات لا تختلف عن الأدب في النوع، وإنما في المنزلة، أو الدرجة.

ووفقاً لرأي بشر يمكن القول إن العاملين في ميادين الصناعات الأخرى، غير الأدب، مثلهم كمثل المبدعين في ميدان الأدب، والفرق بين هؤلاء وأولئك ليس في امتلاك أحد الفريقين قوى خارقة، وعدم امتلاك الفريق الآخر مثل هذه القوى، إنهم متفقون جميعاً على امتلاك قوى الابداع وعوامله، من نشاط وفراغ بال وإجابة نفس، ولكنهم مختلفون بعد ذلك في شهوة النفس هذا الميدان أو ذاك، وقدرتها على العمل فيه بقدر أكبر من العفوية والتلقائية.

يؤكد ذلك أن الفرق بين المبدعين في المنزلة الأولى والمبدعين في المنزلة الثانية ليس في غياب شيء من النشاط أو فراغ البال أو إجابة النفس أو الشهوة والرغبة، وإنما الفرق قائم في العفوية والتلقائية. فأصحاب المنزلة الأولى يبدعون عن أول وهلة وأول النظر وأول التكلف، وأصحاب المنزلة الثانية يبدعون بعد تكلف واصطناع ومعاودة.

وفي تعليق بشر الإبداع عامة على الشهوة والمحبة، وإعلانه لهما على الرغبة والرهبة، ما يدل على ربط الابداع في الدرجة الأولى بأقصى درجات الانفعال والهوى، وهو موقف يحمد له. لأنه معتزلي يعتز بالعقل، ويقدر بعد ذلك الهوى ويراه أساساً في الابداع.

وتأكيد بشر دور الهوى والميل والرغبة في الابداع، هو دليل استبطان ذاتي، وتامل في داخل النفس، والغوص في أعماقها، للوصول إلى طبيعة الابداع، وعدم الاعتماد على العقل وحده.

١١ ـ الإبداع فعل إنساني، وليس إلهاماً:

ويتضح من كلام بشر إدراكه الشروط الموضوعية التي تساعد على الابداع، من نشاط وفراغ بال وإجابة نفس، أو التي تعيقه من حادث شغل

عرض، وطول إهمال، كما يتضح إدراكه أن الابداع كامن في النفس، من الممكن استعادته ثانية، بعد قسط من الراحة، والعودة إليه عند الإجابة والمواتاة، فالإبدع عند بشر حالة فعل إنساني، يباشرها الإنسان بنفسه، وتقوم على العمل والصنعة والتكلف، وتحتاج إلى قوة ونشاط وفراغ بال وإجابة نفس، وليس للإبداع عنده حالة تلقّي الإلهام، تقوم على الانجذاب والغيبوبة والاستلاب، وتحتاج إلى رقية أو سحر كيما تستحضر.

ولبيان فهم بشر لعملية الابداع يحسن قرنه بفهم أفلاطون ليتضح ما بينهما من فرق، يقول أفلاطون (المتوفي ٣٤٧ ق.م): "إن جميع فحول الشعراء، من ملحميين كانوا أو غنائيين، لا يصدرون في نظم قصائدهم الرائعة عن فن، بل لأنهم ملهمون أو متبوعون، إذ إن الشاعر كائن أثيري مجنّح، وليس له قدرة على الخلق إلا إذا هبط عليه الإلهام وتعطلت حواسه وباينه عقله، ودون أن يصل إلى هذه الحالة يظل دون حول، عاجزاً عن التفوه بملهماته، وما أكثر الكلمات النبيلة التي يتلفظ بها الشعراء متحدثين عن البشر، ولكنهم لا يتحدثون عنهم معتمدين على قاعدة من قواعد الفن، بل إنهم ألهموا النطق بما توحيه إليهم دوافع الشعر إذ إن الشاعر لا ينطبق عن فن بل بقوة من إلهام، فلو أنه اكتسب علمه عن طريق الفن لاستطاع أن ينظم في كل الأنواع لا نوع واحد فحسب، وهكذا يذهب الرمز بعقول الشعراء ويصطنعهم وسطاء له، كما يصطنع العرّافين وأمثالهم"[٣٦].

ولكي تتضح قيمة النظرة التي يحملها بشْر إلى عملية الابداع يكفي القول "إنه لطالما أضفى الناس على هذه العملية وعلى ما يحث خلالهما من إلهام أوصافاً جعلتها أقرب إلى السحر، وتصوروا المُبدع أقرب إلى المجنون، ولم تكن هذه التصورات وقفاً على عامة الناس، بل شاعت أيضاً عند عدد من كبار الفنانين والمفكرين والفلاسفة منذ هوميروس وأفلاطون وحتى عهد قريب"[٣٧].

"ففي مجال كالإبداع، اختلطت التصورات الذاتية مع الأفكار الشائعة التقليدية، الأمر أدى إلى وجود كثير من الأفكار الخاطئة مع تفهم الابداع الانساني وتفسيره، إن كثيراً من المعالجات السابقة للإبداع قد أدت إلى عدد من التناقضات والتصورات منها على سبيل المثال أن الابداع لا يمكن دراسته دراسة علمية ومنظمة، لهذا فليس غريباً أن نجد لفترة قريبة فيلسوفاً مثل كانتْ KANT يستنتج في كتابه "نقد الحكم" أن الابداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الابداع يخضع لقوانين من صنعه، لا يمكن التنبؤ بها، ومن ثم فإنه تعليم الابداع تعليماً منظماً"(٣٨).

١٢ ـ فهم عقلي، مرتبط بعصره ودال عليه:

إن هم بشر للإبداع عقلي عملي، يراه في هوى النفس، وشهوتها، ولذلك يشترط له وقت إجابتها إياه ونشاط المبدع له، وفراغ باله، ولذلك أيضاً يعد أعلى درجاته ما جاء عفواً، ولم يكن متكلفاً، ولم يكن فهم بِشْر للإبداع، ذهناً مثالياً.

ولقد استطع بشْر أن يعبر عن فهمه للإبداع بلغة وفهمه العقلي والعملي، فقد لجأ إلى الألفاظ الواضحة المباشرة، التي يمكن عدها مصطلحات، وهو يسوقها في تعبيرات واضحة دقيقة، متجنباً في ذلك كله المجاز والتعاقيد.

وحين يوازن فهْمَ بِشْر بن المعتمر للإبداع بفهم أبي هلال العسكري، يتضح ما بينهما من فرق، ففهم الأخير للإبداع مثالي، يقوم على التصور غير العملي، المصطنع اصطناعياً، وهو يعبر عنه بأسلوب تصويري، مستخدماً المجاز والتشبيه، فيبتعد عن الوضوح، وإمكان تحقيق الفائدة العملية، وهو بعيد عن إدراك شهوة النفس وميلها.

وقد يزداد الأمر وضوحاً حين يوازن فهم بشر للإبدع بفهم ابن طباطبا (المتوفى عام ٣٢٢هـ)، وهو أكثر من العسكري إغراقاً في التجريد الذهني، والبعد عن الواقع العملي.

يقول ابن طباطبا:

"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكره، فيستقصي انتقاده ويرُومُ ما وَهَى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله ويكون كالنساج الحاذق الذي يوفوّفُ وَشْيَة بأحسن التفويف ويسده وينيره، ولا يهلهل منه فيشينه"[٣٩].

ويبدو من الصعب القول بتأثر بشْر في صحيفته بالصحيفة الهندية، ولاسيما فيما يتعلق بقضايا الابداع، لأن الصحيفة لا تهتم بشيء من ذلك.

كما لا يبدو من الصعب القول بتأثر بشر في صحيفته بشيء من كتاب فن الشعر أو فن الخطابة لأرسطو، لأن كلا الكتابين لم يترجم في عصره، أما القول بتأثره بما كان شائعاً من أقوال أرسطو في عصره، أو بالثقافة الفارسية المتأثرة بالثقافة الإغريقية، فأمر لا يثبته دليل ويبدو قبوله أكثر صعوبة.

وإذا ما دلت الصحيفة على شيء، فإنها تدل على أن بشراً لا ينظر إلى الابداع بوصفه إلهاماً لا يمكن درسه، وإنما ينظر إليه نظرة علمية، بوصفه موضوعاً قابلاً للدرس والتحصيل والتصنيف، ومن الممكن تعليمه أو التدريب عليه، ومثل هذه النظرة دليل نضج عقلي، ووعي لطبيعة العمل الابداعي، وهي تمثل ثقافة عصرها، وتفتّح علومه، وتقدمه الحضاري.

١٣ ـ أول نص باللغة العربية يعالج قضايا الإبداع:

ومن الممكن أن نشار بعدئذ إلى وصية الشاعر أبي تمام (المتوفي عام ٢١٣هـ) للشاعر البحتري (الذي ولد عام ٢٠٤هـ والمتوفي عام ٢٨٤هـ)، وهي تشبه في بعض جوانبها صحيفة بشر بن المعتمر، وفيها يقول: "تخير الأوقات وانت قليلُ الهموم، صفرٌ من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الانسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم، فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثرْ فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهرْ مناقبه، وأظهِرْ مناسبه، وأبنْ معالمه، وشرِّفْ مقامَه وتقاص المعاني واحذر المجهول منها وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فأرحْ نفسَك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك إلى قول الشعر الذريعة إلى حُسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبْه ترشدْ، إن شاء الله تعالى"(٤١).

وأبو تمام يلتقي في ذلك كله ببشْر بن المعتمر، ولكنه يكتفي بما هو أكثر شمولاً أو عموماً مما هو عند بشر، ولا يعمد مثله إلى التدقيق في

تحديد عوامل الابدع، ولا الى تصنيف منازله، وهو يضيف بعد ذلك أمورا ثلاثة: أولها المبالغة في إظهار العواطف، وثانيهما استقصاء المعاني، وثالثهما الحض على الإفادة من شعر السابقين، وهي أمور ذهنية، لا تدخل في عملية الابداع، إذا ما تم تناولها من وجهة عقلية علمية.

ووصية أبي تمام أقصر من صحيفة بشر. وهي دونها في العمق والوضوح، والنفاذ إلى عملية الابداع، وهي أكثر منها حرصا على النصح والوعظ. وفيها يعمد أبو تمام إلى التصوير المجازي لتقريب المعنى. ويظن أنها من تأليف البحتري، وإن كانت معانيها لأبي تمام.

ويبدو من الصعب تأكيد تأثر أبي تمام بصحيفة بشر، وإن كانت علامات التأثر واضحة في الحضَ على تخير أوقات الفراغ، وترك العمل في حالة الضجر، ورد الابداع إلى الشهوة. ولكن ما يمكن تأكيده هو أن صحيفة بشر أسبق من وصية أبي تمام، لأن عمر البحتري حين توفى بشر كان لا يزيد على ست سنوات، ولا يمكن للوصية أن تكون قد ألقيت عليه إلا بعد ذلك بزمن غير قليل.

وحين يذكر المرء بعد ذلك أن بشراً المتوفي عام ٢١٠هـ هو أسبق من ابن سلام الجمحي المتوفي عام ٢٣٢هـ، ومن الجاحظ المتوفي عام ٢٥٥هـ ومن ابن قتيبة المتوفي عام ٢٧٦هـ، ومن ابن المعتز المتوفي عام ٢٩٦هـ، يمكنه عندئذ أن يعد صحيفته أول نص باللغة العربية على شكل صحيفة أو رسالة أو بحث يعالج قضايا الابداع.

خاتمة

وبعد، فإن ما تأمله هذه الدراسة ألا تعد رجعة رومانتيكية إلى الماضي، للتغني به، والفرار إليه من الواقع، كما نأمل ألا يفهم منها القول إن المعاصرين لم يصلوا إلى شيء لم يصل إليه القدماء من قبل، أو كما يقول إليوت:

... إن ذلك الهدف الذي يرمي إليه
بالقوة والخضوع، هو هدف قد وصل إليه من قبل،
مرة أو مرتين أو مراراً، رجال لا أمل للإنسان
في السير على منوالهم.

إن ما لا يحتاج إلى تاكيد هو نقيض ما يقوله إليوت، ذلك أن جهود الإنسان تحقق تقدماً مطرداً في ميادين البحث جميعاً، وإذا ما مرت البشرية بحالات انتكاس أو خيبة أو إخفاق، فإنها كانت غالباً ما تمر بالمقابل بحالات من النهوض المبكر وتجاوز المراحل وسبق ما هو حاضر خطوات واسعة إلى أمام، ليبقى التقدم مستمراً في تصاعد دائم نحو ما هو أقوى وأرقى وأصح وأفضل.

ولا يمكن بعد ذلك الادعاء أن الثقة بالتقدم تتحقق من خلال التنكر لما كان من جهد إنساني في الماضي، إن الثقة بالتقدم لا يتحقق إلا بتقدير الجهد كله، ما كان منه في الماضي، وما هو كائن منه في الحاضر، وما سيكون منه في المستقبل، فهو جميعاً وحدة متكاملة، ولا يمكن تقدير جزء دون تقدير الكل، ولا يمكن تحقيق الثقة إلا بإدراك خط التقدم الفعلي خلال ذلك الجهد كله.

إن ما ترجوه هذه الدراسة أن تعد محاولة لإنصاف نص قديم، لم يُفهم من قبل على الوجه الذي كان يجب أن يفهم عليه، ولعلها تكون بعد ذلك دعوة إلى دراسة مفهوم الابداع في النقد العربي القديم، على ضوء الدراسات المعاصرة في النقد الحديث، ومقارنته بعد ذلك بمفهوم الابداع عند الاغريق والرومان من قبل، أو عند الأوروبيين في عصر النهضة من بعد.

الحواشي

١ - ينظر في ترجمة بشر المرجع التالي، وما يحيل إليه أيضا من مراجع:
ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي المعاصر، العصر العباسي الأول، ط. ثانية، ١٩٦٩. ص ٤٢٦ - ٤٢٩.

٢ - الجاحظ والبيان والتبيين، تح. عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٨، ج ١، ٩٨، وما بعدها.

٣ - المصدر السابق، ج ١ ص ٨٨ وما بعدها.

٤ - المصدر السابق، ج ١ ص ٩٢ - ٩٣.

٥ - امين، أحمد، النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة. ط. ثالثة، ١٩٦٣، ص ٢٦٠، وما بعدها.

٦ - ضيف، د. شوقي، النقد، دار المعارف بمصر، ط. ثانية، ١٩٦٤، ص ٤٨.

٧ - ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٤١.

٨ - المصدر السابق، ص ٤٥.

٩ - ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، ص ٤٢٧.

١٠ - ضيف، د. شوقي، النقد، ص ٤٩.

١١ - ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ص ٤٣.

١٢ - عباس، د. إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١ان ص ٦٧.

١٣ - العسكري أبو هلال، الحسن بن عبدالله، كتاب الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٣٤ - ١٣٦.

١٤ - المصدر السابقن ص ١٣٣.

١٥ - القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة، تح. محيي الدين عبدالحميد، مط. السعادة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٥٥، ج ١ ص ٢١٢ - ٢١٤.

١٦ - المصدر السابق، ص ٢٠٤ وما بعدها.

١٧ - المصدر السابق، ص ٢١٤.

١٨ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٥.

١٩ - ابراهيم، عبدالستار، "ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد، ١٥، العدد ٤، يناير فبراير مارس ١٩٨٥، ص ٤٢.

٢٠ - القيرواني، العمدة، ج ١ ص ٢١٢.

٢١ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٥ - ١٣٦.

٢٢ - ابراهيم، عبدالستار، "ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع" ص ٤٠.

٢٣ - عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤، كانون الأول ١٩٧٩، ص ١٠٣.

٢٤ ابراهيم، عبدالستار، "ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع"، ص ٤١.

٢٥ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٦.

٢٦ - المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٦.

٢٧ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨ ـ ١٣٩.
٢٨ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٩.
٢٩ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ٩٢.
٣٠ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ٩٣.
٣١ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨.
٣٢ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ١٣٨.
٣٣ ـ عيسى، د. حسن أحمد الإبداع في الفن والعلم، ص ٢١.
٣٤ ـ المصدر السابق، ج ١ ص ٣٢.
٣٥ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١ ص ١٣٨.
٣٦ ـ ديتشس، ديفيد، مناهج النقد الأدبي، تر. د. محمد يوسف نجم، مر. د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠ ـ ٢١ بتصرف.
٣٧ ـ عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، ص ١٩ ـ ٢٠.
٣٨ ـ ابراهيم، عبدالستار، "ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الابداع"، ص ٢٧.
٣٩ ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. طه الجابري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦، ص ٥.
٤٠ ـ الحصري، ابراهيم بن علي زهر، الآداب وثمر الألباب، تح، علي محمد البجاوي، مط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٣، ج ١، ص ١١١ وينظر: ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.



الخطاب النقدي لدى الشابي

(دراسة وصفية آنية) *

توفيق الزيدي

* دراسة ساهم بها صاحبها في الندوة العلمية التي أقيمت بمناسبة ستينية أبي القاسم الشابي ، توزر (الجمهورية التونسية) ٧ ، ٨ ، ٩ اكتوبر ١٩٩٤.

* « إنه لن يقدّر الفنّ إلا النقد الممحّص المملوء بالقوّة والحياة »
(أبو القاسم الشّابي)

١ - من صورة الشاعر إلى صورة الناقد:

عُرِفَ الشّابي شاعرا : هو كذلك عند نفسه وعند النّاسِ . فلقداختار الشعر مذهبا في الحياة وجنسا أدبيا . فأماّ المذهب في الحياة فتمثّل في شعوره الحادَ ، وحبّه للجمال طبيعة وامرأةً ، واختياره الفضاء المفتوح الطبيعي للتّجوّل حينا والكتابة أحيانا أخرى . وهو كثيراً ما صرّح في قصائده بهذا المذهب :

هكذا قال ثم سار إلى الغاب ليحيا حياة شعر وقدْس (١)
وأودّ أن أحيا بفكرة شاعرٍ فأرى الوجود يضيق عن أحلامي (٢)
يمشي على الدّنيا بكفرة شاعرٍ ويطوفها في موكب خلاّب (٣)
وحيث الفضا شاعر حالم ينا جي السهول بوحي طريف (٤)
وحياةٌ شعرية هي عندي صورة من حياة أهل ... (٥)

إنّ اعتناق هذا المذهب والتمسك به جَعَلا الشّابي يخلع على الكون صفة الشعرية ويجعل للأشياء شعرها وشاعرها :

وَدَعِ الحبّ يُنْشِدُ الشّعرَ للّيل فكم يُسْكِرُ الظّلاَم رنيمُهْ (٦)

آخٍ كَمْ يُسْعِدُ الجَمَالُ وَيُشْقي من قلوب شعريّة وعقول (٧)

والربيعُ الفنّان شاعرُها المفتون يُغْري بحبّها وهواها (٨)

فإذا أنا في نَشْوَةٍ شعريّةٍ فيّاضة بالوحي والإلهام(٩)

أما اختيار الشّعر جنسا أدبيا فذاك لأنّ الشعر وسيلة الشابي المثلى للتّعبير عن ذلك المذهب في الحياة :

شعري نُفاثة صدري إنْ جاش فيه شعوري (١٠)

أنتَ يا شعر فلذة من فؤادي تتغنّى ، وقطعة من وجودي (١١)

إن هذين المسْلكينْ في النظر إلى الشعر تَزَاوَجَا لدى الشّابي . فهو يعيش « حياة شعريَة » بما فيها من إيجابي وسلبي ، واقعا وحلما . وهو يتخذ الشعر أداة تعبير عن تلك الحياة ، ووسيلة خلاص عندما يَشُدُّ عليه واقعه المرير . وهو ما يفسر مناداة الشابي الشعرَ في كثير من الأبيات ليخلّصه من العذاب:

ياربّة الشعر والأحلام غنّيني فقد سئمتُ وجوم الكون ، من حينِ

ياربّة الشعر غنيني فقد ضجرت نفسي من النّاس أبناء الشياطين

ياربّة الشعر إني بائس تَعِسٌ عدمت ما أرتجي في العالم الدُّون (١٢)

إن هذا الذي سقناه يدل على أن الشعر هو الجوهر في دراسة الشابي حياةً وأدباً بل إن ما يؤكد ما نذهب إليه هو أن الصورة الثابتة عن الشابي لدى الناس هي صورته شاعراً . وهو ما يقودنا إلى القول بأن

البحث في صُوَرٍ أخرى للشابي غيرُ صورة الشاعر أمر قليل التّناول وصعب الدّرس.

لقد اخترنا من بين تلك الصور صورة الناقد ، وأساسا الخطاب النقدي لدى الشابي مكتفين الآن بالدراسة الوصفية الآنية ، على أننا نرجيء الدراسة الزمانية إلى بحث لاحق آخر . وأسباب اختيارنا الخطاب النقدي تعود إلى أن هذا الموضوع قابل للدرس بفضل المدوّنة النقدية التي تركها الشابي ، وإلى قلة عناية الدارسين بهذا الخطاب ، وتعود أخيرا إلى أهمية هذا الخطاب . فما هو حظّ هذا الخطاب النقدي من الدّرس؟

٢ - حظ الخطاب النقدي لدى الشابي من الدرس :

استنادا إلى الدليل الذي أقامه محمد الحليوي في كتابه « مع الشابي » [١٣] ، وكذلك الدليل الذي أقامه أبو القاسم محمّد كرّو في كتابه « آثار الشابي وصداه في الشرق » [١٤] ونلاحظ أن جلّ الأبحاث خصّت شعر الشابي دراسة واختياراً شعرياً ، وكذلك الترجمة للشاعر، أمّا ما خصّ الخطاب النقدي لديه فأمرُهُ قليل . فإضافةً إلى مقال الحليوي «الخيال الشعري» [١٥] الذي نقد فيه كتاب الشابي« الخيال الشعري عند العرب» ، لم نقف في الدليل الذي أقامه الحليوي إلا على ثلاث مقالات عن النقد لدى الشابي ، وكلها خصّت كتاب « الخيال الشعري عند العرب» [١٦] ، وتلك المقالات هي التالية حسب ترتيبها الزمني :

- مختار الوكيل « نقد الخيال الشعري عند العرب » (١٩٣٣) [١٧].
- مصطفى خريف « فكرة الشابي في الخيال الشعري » (١٩٥٢) [١٨].

أمّا دليل كرّو الذي عُنيَ فيه صاحبه بالكتب سواء أكلّها خُصّصتْ للشابي أم بعضها ، فإنه يخلو من الإشارة إلى أي كتاب دَرَسَ الخطاب النقدي لدى الشابي.

إن تركنا هذين الدليلين ، وقد ظهر آخرهما سنة ١٩٦١ ، فإنّ أهمّ ما نعثر عليه بعد هذا التاريخ هو التالي :

- عامر غديرة : « الشابي الناقد الأدبي » [٢٠] ، وقد اهتم الباحث بـ «رسائل الشابي » و « الخيال الشعري عند العرب» مركّزا على وصف بعض المحاور في نقد الشابي مثل مفهوم الشعر ورسالته ومفهوم الخيال .

- جابر عصفور : « قراءة في أبي القاسم الشابي : من الخيال الشعري »[٢١] . وإن ركّز الباحث على مفهوم الخيال لدى الشابي في محاضرته ، فإن الجديد هو ربط ذلك بشعر الشابي من جهة ، وبكتاب محمد الخضر حسين (٨٧٥ - ١٩٥٨) الموسوم بـ « الخيال في الشعر العربي » [٢٢] من جهة أخرى . إذ يمثل كتاب الشابي ، حسب الباحث، رد فعل على كتاب محمد الخضر حسين .

- محمد القاضي : « الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي » [٢٣] . وهو عمل عُني فيه صاحبه بالمصطلحات المهمة التي دارت في شعر الشابي مثل العاطفة والخيال والطبيعة .

- محمد قوبعة :« الشعر في كتابات الشابي النثرية » [٢٤] وإن اهتم الباحث بمختلف النصوص النثرية الرئيسية لدى الشابي، فإن طبيعة الموضوع المختار جعلته يقتصر ، من تلك النصوص، على مفهوم الشعر لدى الشابي دون العناية بما هو أشمل أي الخطاب النقدي ونظامه لدى شاعرنا .

لقد جاءت تلك الدراسات القليلة المتعلقة بالخطاب النقدي لدى الشابي ذات جانبين : انتقائي ووظائفي . فأما الجانب الأوّل فيظهر في التركيز على كتاب « الخيال الشعري عند العرب » . فإذا استثنينا عمليْ الحليوي ومختار الوكيل لأنهما جاءا عقب صدور الكتاب، فإنّ الدراسات الأخرى « انتقت» الكتاب انتقاء أو ركّزت عليه أكثر من غيره من

كتابات الشابي النقدية ، وسبب ذلك هو أهمية هذا الكتاب كما يرى أصحاب تلك الدراسات :

- الطاهر الهماهي . « يُعْتَبَرُ الخيال الشعري أهم المصادر النظرية الخاصة بمعرفة آراء الشابي الأدبية . وقد كان ظهوره يمثل منعرجا في التفكير الأدبي بتونس »[(٢٥)].

- محمد قوبعة : يُعْتَبرُ الكتابَ « مركز الثّقل في كتابات الشابي النثرية »[(٢٦)]. ويضيف الباحث قائلا : « وهذا البحث عن الحجج التي قدمها أبو القاسم ، وعن الأدلة التي من خلالها ينكشف لنا مساره الفكري ، يدفعنا إلى الاعتناء بكتابه « الخيال الشعري عند العرب » من حيث هيكله ومن حيث مضامينه ومن حيث دلالته ومنزلته مما كتب نثراً »[(٢٧)].

إنّ هذا الإنتقاء من الأسباب التي حجبت أعمال الشابي النّقدية الأخرى. أمّا الجانب الوظائفي في تلك الدراسات فيتمثل في الغاية المنشودة وهي فهم شعر الشابي . إذ يقول أحدهم : « ... حتى نتبين كيف كان هذا الكتاب (أي الخيال الشعري عند العرب) يمثل حجر الزاوية في منظومة الإبداع الشعري التي عمل الشابي على تأسيسها »[(٢٨)] فالخطاب النقدي الشابي إذن لم يُدْرَسْ لذاته بل لغيره، فهو وسيلة تكشف العمل الشعري لدى الشابي . وهو ما يردّنا إلى هيمنة صورة الشاعر لدى الناس ، وأن كل ما أنتجه الشابي إنما نواته الشعر التي إليها تُرَدُّ كل كتاباته النثرية . وإن كانت هاته الفكرة مقبولة فإنها لاتُعفينا من النظر في كتابات الشابي النقدية على أنها شكّلت قانون تماسكها الداخلي الذي يستجيب له أيّ خطاب نقدي . فما هي المدونة النقدية لدى الشابي؟

٣ - المدونة النقدية لدى الشابي :

نقسم هاته المدوّنة أقساماً ثلاثة :

جاء هذا القسم بدوره على جانبين : أولهما يستقل بقصائد كاملة محورها مفهوم الشعر . وهي ما سمّاها أحد الباحثين « القصائد البيانية »[٢٩] وهي في نظرنا خمس قصائد هي : « شعري » [٣٠] و « ياشعر » [٣١] و « أغنية الشاعر » [٣٢] و « قلت للشعر » [٣٣] و « فكرة الفنان » [٣٤] . ففي هذه القصائد الخمس [٣٥] يوضح الشابي مفهومه للشعر :

شعري نفاثة صدري　　　إن جاش فيه شعوري [٣٦]
أنت يا شعر فلذةٌ من فؤادي　　　تتغنى وقطعة من وجودي [٣٧]

بل هو يبسط مسألة الأغراض الشعرية وموقفه منها ، فيقول:

لا أنظم الشّعر أرجو　　　به رضاء الأمير
بمدحة أو رثاء　　　تهدي لربّ السّرير
حسبي إذا قلت شعرا　　　أن يرتضيه ضميري [٣٨]

ولقد وقف الشابي على سر من أسرار الشعر ، وهو الشعور . فصرّح بذلك في بيته المعروف :

عِشْ بالشعور وللشعور فإنما　　　دنياك كون عواطف وشعور [٣٩]

إن شكُلت « القصائد البيانية » الجانب الأول لما دَاخَلَ شعر الشابي من متصورات نقدية ، فإن الجانب الثاني خصّ ما شابك شعره من صور أو صفات ، نواة كل ذلك لفظنا الشعر والشاعر:

الصور أو الصفات	الصفحة والقصيدة
غانيات الشعر	جدول الحب ، ٨٥
حقبة شعرية	الطفولة ، ٩١
شاعر حالم	بقايا خريف ، ٩٨
ياطائر الشعر	في نجاح الآلام ، ١٠٦
شاعر فيلسوف	النبي المجهول ، ١٥١
في مذهب الحياة	النبي المجهول ، ١٥٢
حياة شعر	النبي المجهول ، ١٥٢
الشعر الحي	صفحات من كتاب الدموع ، ١٥٨
أحلام شاعر	
فكرة شاعر	أحلام شاعر ، ١٧١
أنت فوق الخيال والشعر والفن	قيود الأحلام ، ١٧٣
حلم شاعر	في هيكل الحب ، ١٨٥
حياة شعرية	في هيكل الحب ، ١٨٧
دع الحب ينشد الشعر لليل	في هيكل الحب ، ١٨٧
ياشاعري الفنان	الساحرة ، ٢١١
دعة شعرية	السعادة ، ٢١٩
رؤيا تلوح للشاعر الفنان	ذكرى صباح ، ٢٣١
نشوة الخيال	ذكرى صباح ، ٢٣١
قلوب شعرية	ذكرى صباح ، ٢٣٢

الصور أو الصفات	الصفحة والقصيدة
الروح الشاعر الفنان	إلى الشعب ، ٢٥٠
الربيع الفنان شاعرها المفتون	إلى الشعب ، ٢٥٢
سعادة الشعراء	نشيد الجبّار ، ٢٥٦
قلب الشاعر	قلب الشاعر ، ٢٦٢
نشوة شعرية	الغاب ، ٢٦٧
« شعري وأفكاري وكل مشاعري منشورة للنور والأنام »	الغاب ، ٢٦٩
الشاعر الموهوب يهرق فنه هدرا على الأقدام والأعتاب والعالم النحرير يُنْفِقُ عُمْره في فهم ألفاظ ودرس كتاب « يحيا على رسم القديم المجتَوَى كالدّود في حمم الرماد الخابي »	الدنيا الميتة ، ٢٧٥
الويل للحساس	الدنيا الميتة ، ٢٧٥
فكرة شاعر	فلسفة الثعبان ،٢٧٦
الشاعر الشحرور	فلسفة الثعبان ، ٢٧٧
شعر السعادة والسلام	فلسفة الثعبان ، ٢٧٧

ب - ما جاء خارج المدونة من نقد :

يتعلق هذا الأمر برسائل الشابي إلى الحليوي ، وكذلك ببعض شعره المنثور . فأمّا رسائله ، فالرّأي عندنا أنها ، وإن كانت تفيدنا في معرفة شخصية الشابي وظروف حياته ومواقفه من شتى المسائل، فإنها لايمكن أن تندرج كلها ضمن الخطاب النقدي . وأقوى ما يعضد فكرتنا هو خصوصية تلك الرسائل . ولقد صرّح الشابي نفسه بذلك في الرسالة رقم ١٩ ، إذ قال : « ... إذا جاز لنا أن نتعجّل يا صديقي في كتابة رسالتنا الخاصة ، فإنه لاينبغي لنا ذلك ونحن نكتب الأدب للعموم » [٤٠] . ويقول أيضاً في أحد مقالاته: « وبعد ، فقد كان أهون عليّ أن أكتب هذه الآراء في رسالة خاصة إلى صديقي الحليوي ، فلا يطّلع عليها غيري وغيره ، ولا يسمع بها سوانا إنسان ، ولكنني آثرت أن أشرك القراء فيها معنا » [٤١] . إن هاته الخصوصية هي التي جعلت محمد الحليوي نفسه يتردّد في نشر تلك الرسائل . ولقد جاء عنه : « .... أنها كانت رسائل شخصية تتناول مشاعر صديقين يتحدثان بكل حرية في مسائل أدبية وعن أشخاص مختلفين من الوسط الذي كانا يعيشان فيه ... فهي لم تكتب ليطلع عليها الناس أو ليغذي بها حبّهم للفضول ومعرفة دخيلة الأدباء »[٤٢] .

على أن تلك الرسائل احتوت أحيانا عن بعض ما يتصل بالخطاب النقدي ، ونعني هنا« اعترافات » الشابي بما يلاقيه من معاناة عند القول الشعري ونخص في هذا الصدد بعض المقاطع من ثلاث رسائل:

- « أما الشعر ، فقد لبثت نحوا من عشرين يوما لا يخفق في نفسي شدوه أو غناؤه ، ثم أخذتني النوبة وأنا لها كاره ، فلفتني في مثل العاصفة الهوجاء التي لاترحم وملأت علي صفو الحياة ألسنة الهواتف

التي لاتسكت ، وتهادت حول قلبي الصور والأشباح والخواطر، ولم تفارقني في نوم ولا يقظة ، حتى لقد اضطرب علي النوم في اليومين اللذين استيقظت فيهما روح الشعر الخفية الغامضة وحتى رجوت من الله أن يرحمني وينقذني من هاته الثورة العنيفة العاصفة ، وقد استجاب »(٤٣).

- أما أنا الآن ، إن شئت أن تعرف ذلك ، فإن نوبة الشعر تمتلك عليّ عواطفي وأفكاري ، وإن ربّة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية أناشيدها بعنف هائل ترتج له أعصابي المرهفة ، ولست أدري متى تسكن النوبة وتتوارى ربّة الإنشاد في أفقها الغامض البعيد »(٤٤).

- «ولكني على كل حال قد ربحت في تلك الأزمة النفسية التي مرت بي قصيدا هو (نشيد الجبّار) (....) وتحت تأثير هاته الحالة النفسية نظمت (نشيد الجبّار) .... »(٤٥).

إلى جانب تلك الرسائل نذكر بعض ما دونه الشابي من « شعر منثور» حسب مصطلحه كما جاء في رسالته الثالثة إلى الحليوي ، إذ يقول : « .... وإنه تسلّم منى قطعة من الشعر المنثور عنوانها الشاعر تحت عنوان أكبر أود أن أكتب تحته مواضيع مختلفة إن ساعد الدهر ورحم الله . وهذا العنوان هو (صنفحات من كتاب الوجود »(٤٦) . وفعلا تحت هذا العنوان نشر الشابي قطعة نثرية وسمها بـ « الشاعر »(٤٧). وأهم ما فيها مفهوم الشعر عند الناس وموقفهم من الشاعر ، مثل قوله:

- « هم الناس يا شاعر الآلام لا يبتغون من الشاعر إلاّ أن يكون رسّاما أجيرا .... »(٤٨).

- هم الناس ياشاعر الدموع لا يفهمون من الشاعر إلاّ أن يكون كالنحلة الهازجة التي تجني لهم رحيق الزهور وتترك الشوك للعاصفة ... ولا من الشعر إلاّ أن يكون ساحرا كأجنحة الفجر هادئا كأشعة القمر »(٤٩).

إلي جانب هاته القطعة ، وجدنا للشابي نصين نثريين أخرين ، وإن كان الجانب النقدي فيهما محدودا ، وهما : أغنية الألم (٥٠) و«الذكريات الباكية » (٥١).

ج - النصوص النقدية المستقلة بذاتها :

لقد قصد الشابي النقد في هاته النصوص قصداً . لذلك فهي تمثل الخطاب النقدي الحقيقي لدى الشابي . وهذه النصوص هي التالية مرتبة ترتيبا زمنيا:

- « الخيال الشعري عند العرب» (١٩٢٩) .
- « الشعر : ماذا يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح » (١٩٣٠) (٥٢).
- تعليق على مقال الحليوي « الشعر في تونس » (١٩٣٢) .
- «الشعر والشاعر عندنا » ١٩٣٢) (٥٣) .
- « يقظة الإحساس وأثرها في الفرد والجماعة » ١٩٣٢) (٥٤) .
- رد الشابي على نقد مختار الوكيل للخيال الشعري عند العرب (١٩٣٣) (٥٥).
- « إلمامة : الأدب العربي في العصر الحاضر » (١٩٣٤) (٥٦).
- « لصوصية الشعر » (١٩٣٤) (٥٧) .

من النوبة الشعرية إلى شيطان / ملاك النقد :

إن أهم سؤال يجب أن يطرح في هذا المقام هو لماذا يلتجئ الشاعر إلى النقد الصريح . والمسألة تتعدى طبعا القول بضمنية النقد لدى كل شاعر لأننا أمام نصوص نقدية كاملة تستدعي شروطا معينة يخضع لها

كل خطاب نقدي. ما الذي يجعل شاعرا اتخذ الشعر مذهبا في الحياة وجنسا أدبيا أمثل ، ما الذي يجعله يخرج إلى نمط تعبيري آخر هو النقد؟ ما الدّافع إلى الخروج من « الشعرية » إلى « النقدية » ؟ ولقد تجلى لدى الشابي إطار هاته الإشكالية عندما تحدث من جهة عن « نوبة الشعر » ، ومن جهة أخرى عن « شيطان / ملاك النقد » . وللمساكين خصائص مختلفة . فالنوبة تقترن بـ « روح الشعر » (٥٨) و « ربّة الشعر »(٥٩) وهي انثيال شعري في اليقظة أو المنام لا يستطيع الشاعر ردّه:

- فحدثته أنا عن نظمي الشعر في المنام .... » (٦٠)

- ... ثم أخذتني النوبة وأنا لها كاره ، فلفّتني في مثل هذه العاصفة الهوجاء التي لا ترحم .. ولم تفارقني في نوم ولا يقظة» (٦١).

- « .... إن نوبة الشعر تمتلك عليّ عواطفي وأفكاري » (٦٢) .

ويصف الشابي حدوث النوبة في إحدى رسائله . فهو الشعور بـ «العبء الثقيل» (٦٣) . وهو « الرأس يكاد ينفجر» ، وهو الإشراف على « الجنون» ، ولكنه « الارتياح » بعد ذلك والاطمئنان . كل ذلك يمثل في نظرنا « حالة الشعرية » وركنا من أركان « سياسة الشعر» . ولكن ذلك يختلف تماما عن « سياسة النقد » كما سنفصل لاحقا . ولكن الذي نشير إليه أن محمد الحليوي قد عبّر عن هذا الخروج إلى النقدية وما تقتضيه من خصوصية بـ « شيطان النقد» عندما هم بنشر مقاله في نقل كتاب «الخيال الشعري عند العرب » ، فاستشار الشابي في ذلك قائلا:

« لو تدري يا أخي كم تنازعت مع نفسي في شأن هذا النقد لعذرتني عن التأخير والتواني في إتمامه حتى اليوم. فقد كنت حريصا ، جدّ الحرص على صداقتك ، ضنينا بها ضنّ الشحيح بماله. وكنت أخاف أن تصدر مني كلمة أو رأي يكون سببا في سوء التفاهم بيننا. ذلك أن

شيطان الناقد كثيرا ما زرع بذور الشقاق بين الأحباء »[٦٤]. وشيطان الناقد هذا يختلف عن شيطان الشاعر. فإن كان الأول « يوسوس » للناقد بعيوب النص الأدبي ، دون الغفلة عن المحاسن كما سيرد الشابي، فإن شيطان الشاعر يضع على لسان صاحبه الشعر الفحل. إن إزواج النقد بالشيطان لا يشير فقط إلى « الوسوسة » بقدر ما يشير إلى التدبّر والتأمّل والبحث في « قيمة النص » . وما أحسن ما رد به الشابي على الحليوي عندما قال : « لتسمح لي ياصديقي أن أخالفك . فإن رأيي في الانتقاد أنه ليس شيطانا يبث بذور الشقاق وإنما هو ملاك يحمل سراج الحقيقة في سبيل الإنسان »[٦٥]. بهذا يصبح النقد شيطانا/ ملاكا باحثا في القيمة ، ضابطا لها . وهو أمر يختلف عن الشعر ووظيفته . إنهما نظامان مختلفان : أحدهما نظام الشعرية ، وثانيهما نظام النقدية . ولقد وقفنا في إحدى رسائل الشابي على وعيه بتمايز النظامين المذكورين عندما قال: « .... وإني أقدم لك نسخة من كتابي الصغير « الخيال الشعري عند العرب » الذي وإن لم يكن « قصة قلب » فإنه « جهاد قريحة » أرادت أن تحرك الناس وتدعوهم إلى سواء السبيل »[٦٦] .

إن تجلى إطار الإشكالية لدى الشابي ، فإننا قد وقفنا عليه أيضاً لدى بعض ناقدي الشاعر. من ذلك ما ذكره الحليوي في نقده لمحاضرة الشابي عن الخيال الشعري ، إذ نّبه إلى أن الناقد عامة له سياسة مخصوصة ، فقال : « ... ذلك لأن أول الواجبات على الباحث أو الناقد هو أن يدخل إلى بحثه « خالي الذهن » .... فيعرض الحوادث والوقائع أو الشواهد والحجج بكل تجرّد »[٦٧]. إن ذلك التجرّد ركن أساسي في النقدية مما تنقضه الشعرية التي تقوم على الرؤية الخاصة الذاتية. وعدم التخلص من الشعرية هو ما سنقف عليه لاحقا عند الحديث عن طريقة الشابي في الكتابة النقدية .

إنه على الرغم من سياسة النقدية وتمايزها عن سياسة الشعرية ، فإن

الشابي أنتج خطابه النقدي . فما هي دوافعه إلى ترك الانثيال الشعري نحو التدبر النقدي ، وترك نشوة الشعر نحو جهاد النقد ؟

لقد قادنا النظر في المدونة لدى الشابي إلى الدوافع التالية:

١ - دافع تعبيري عن بعض المتصورات المتعلقة بالشعر . وهذا الدافع، وإن كان له حضوره في « القصائد البيانية »، كما أشرنا إلى ذلك سابقا ، إلا أنه أكثر جلاء بفضل الكتابة النثرية . وفي هذا المقام تجابهنا مسألة مهمة تخص مدى تعبير الشعرية عن المتصور . هل يمكن التعبير عن المتصور النقدي بواسطة الشعر أم إن وسيلة المتصور المثلى هي المصطلح النقدي، وبالتالي الخطاب النقدي ؟ ونبسط المسألة من زاوية أخرى : هل مهمة الشاعر التعبير عن المتصور النقدي أم إن مهمته إحداث الواقع بواسطة اللغة في المتقبل ؟ ماذا ينقص من قيمة الشابي إن أكتفى بالشعر دون النقد ؟ إن الدوافع الخارجية ، كما سيأتي ، هي التي قوّت في الشابي الرغبة في التعبير عن متصوراته النقدية بواسطة النثر ، وهو ما به نفهم سببا من الأسباب التي جعلت الشابي يُقْبلُ على محاضرته في الخيال الشعري عند العرب ، إذ يقول: « .... وقد لبّيت هذا الطلب لأنه صادف من نفسي هوى طالما نازعتني إليه » (٦٨) .

٢ - إن أهم دافع خارجي لقيام الخطاب النقدي لدى الشابي هو دافع تصحيحي يخص حالة الفوضى التي عليها فهم الناس للشعر . فلقد تحدث الشابي عن كثرة حديث الناس عن الشعر وعجزهم عن تعريفه، فقال : « كثيرا ما تحدث الناس عن الشعر ، وكثيراً ما رتلوه ... ولكنك لو سألت كل واحد من هؤلاء عن الشعر وعمّا يفهم من هذه الكلمة الصغيرة لتبلبلت ألسنه واختلجت شفاه ، ولرأيت بسمات حائرة وأخرى ساخرة » (٦٩) .

إلى جانب هذه الصعوبة في تعريف الشعر ، لاَحَظَ الشابي فوضى في فهمه ومقاييسه ، وخاصة ما تعلق بالشعر الحديث . وهو مادفعه إلى تركيز مقدمته لديوان أبي شادي على هاته المسألة . وسبب هذه الفوضى الفَهْمُ السَّيء لتلاقح الثقافات : « فقد أدّى إلى بلبلة في فهم الشعر وضبط مقاييسه وموضوعه وغايته ، لا نحسب أن تواريخ الأدب في العالم قد سجلت مثلها ، حتى لقد كاد يصبح لكل أديب مقياسه في فهم الشعر وتقديره » (٧٠) وقد وصف الشابي مختلف النزعات الشعرية في هذا الشأن . فمنها الخيالية والرمزية والفلسفية والثورية والمتعمقة والتاريخية والسياسية والصحافية والغزلية (٧١) . ومن هنا رفض الشابي هاته النزعات التجديدية المتطرفة ، .كما رفض أصحاب القديم المتشبثين بالتقليد . وهو بهذا يُسْقِطُ نزعات الفريقين ، فيصدع قائلا : « فَلْنَدَعْهَا (أي النزعات) تختلج اختلاجة الموت في أدمغة بعض غلاة القديم وبعض متطرفي الجديد » (٧٢) . إن هذا الموقف السليم إنما هو نتيجة طبيعية لنضج الشابي الفكري / الشعري . إذ لا ننسى أن هذا الكلام جاء ضمن « الإلمامة » التي كتبها سنة ١٩٣٤ ، وهذا النضج في رأينا ، هو الذي خلق لدى الشابي حالة وعي بالتجربة الحداثية في الشعر . وهو ما يفسر مثل هذا الكلام المهم : « فالمدرسة الحديثة لم تصبح بعد مذهبا واضح الحدود والمعالم ، ولكنها مازالت ثورة مشبوبة هائجة وموقفاً قويا عميقا ، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، وتمسكاً بسمو الغاية وجلال المبدأ... ولذلك فكل شاعر من شعراء هاته المدرسة يكاد يمثل في نفسه مدرسة مستقلة لها مذهبها الخاص وطابعها الممتاز ، ولها وجهتها في فهم الشعر وإنشائه » (٧٣) . إن مثل هاته الفوضى ، وهذا الموقف الذي اتخذه الشابي ، يستدعيان إنتاج خطاب نقدي تصحيحي توضيحي .

٣ - يقودنا الدافع السابق ، أي الفوضى في فهم الشعر ، إلى دافع تأسيسي للخطاب النقدي . ومما قوّى فكرة التأسيس هذه هو ماعليه

النقد في عصر الشابي . إذ جاءت حاله مثل حال الناس في فهم الشعر. فهو الفوضى ، على حد عبارة الشابي ، إذ قال : « .... وأصبح النقد فوضى لا تضبط لها حدود ولا تقوم على أساس محترم من الجميع »(٧٤) وقد ترتب عن هذا الوضع أن نزع الناس عن النقد كل ما فيه من تجرد وموضوعية ، وقرونه بما هو شخصي . فهو في نظرهم إطراء ومجاملة أو تحامل بغيض . لذا لم يَتَوانَ الشابي في نقد مقال صديقه الحليوي « الشعر في تونس » دون حرج . بل إنه جعل نقد الحليوي بالذات مثالا على أن النقد فوق كل اعتبار شخصي ، فقال : « .... ما زال الناس ينظرون إلى النقد كشكلٍ آخر من أكشال العداء وضروب البغضاء . فأردت أنا أن أنقد الحليوي ، وهو من أصفى خلصائي وآثرهم لدى حتى يعلم الناس في هاته البلاد أن المودة شيء والنقد الأدبي شيء أخر »(٧٥).

إن كان وضع النقد في عصر الشابي دافعا قويا إلى التأسيس ، فإن المرجعية النقدية التراثية دافع قوي آخر إلى مثل هذا التأسيس. ونكتفي هنا فقط يبسط آراء الشابي في دلك على أن نناقشه لاحقا . فقد ضَمَّنَ هذه الآراء في كتابه « الخيال الشعري عند العرب » في موضعين رئيسيين. أولهما عندما ردّ « الروح العربية » إلى عامل الوراثة ، وأساسا وراثة العصر الأموي لروح الأدب الجاهلي ، وإلى عدم اطلاع العرب على آداب الأمم الأخرى ، ثم إلى عامل ثالث هو مفهوم الأدب عند النقاد القدامى : « فإن هؤلاء النقدة كانوا لايفهمون الأدب على حقيقته التي ينبغي أن يفهم عليها ... وإنما كانوا يفهمون منه فهما معكوسا يختلفون في تأويله ويتفقون على مدلوله . فهم يتفقون على أنه لا يقصد لنفسه كفن جدّى من فنون الحياة له روحه وأطواره ونزعاته، ولكنهم يختلفون في الغرض من استعماله »(٧٦).

أمّا الموضع الثاني الذى ذكر فيه الشابي التراث النقدي ، فهو

تقسيمه النّقّاد القدامى إلى طائفتين . أولاهما طائفة النّقّاد اللغويين ، كعمرو بن العلاء ، ممّن جعلوا « الأدب وسيلة من وسائل الدين » (٧٧) وأما ثانيتهما فتخص المتأخرين . « وقد كان رأيها في الأدب أنه وسيلة من وسائل اللهو وتزجية الفراغ .... ومن أيمة هاته الطائفة بكل أسف ، وطنينا ابن رشيق » (٧٨).

إن كنا لانتفق مع الشابي ، كما سيأتي ، في آرائه عن التراث النقدي، فإننا نؤكد وعي الرجل بضرورة التأسيس النقدي . ولاشك أن أكبر دافع لديه هو أخذه بـ« النقد الحي » الذي اختزل مفهومه في هذه الجمل اختزالا عجيباً : « إنه لن يقدّر الفن إلاّ النقد الممحّص المملوء بالقوة والحياة ، والذي هو ضرب آخر من أنواع الفنون له ما لها من قيمة وهيبة وجمال ، وله ما لها من سطوة وقوة وصيال » (٧٩).

٤ - إن كانت الدوافع الثلاثة السابقة رئيسية لأنها متصلة بالشاعر من جهة ، وبالشعر والنقد من جهة أخرى ، فإننا نعثر على دوافع مساعدة نُجْملِهَا كما يلي : أولّها الدافع التنشيطي للثقافة في تونس في العشرينات والثلاثينات . يشهد على ذلك نشاط النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية الذي كان منبرا لدعاة التجديدة. وقد تحدث عنه الشابي في مذكراته حديثا مهما نسوق منه مايلي :

« فقد حاولنا في العام الماضي المنصرم أن ننظم سيره ببرنامج معين عيّناه رغم المعارضة الكبيرة من أنصار الأساليب القديمة ، فأنتج نتاجا حسنا كان فوق ما يؤمل منه ، ثم قامت ضجة « الأب سلام » إثر مسامرة امرئ القيس التي أنكر فيها الأخ المهيدي وجود امرئ القيس ، ومسامرة « الخيال الشعري عند العرب » التي جاهرت فيها بأراء لم تسغها أفكار بعض أدعياء الأدب ، وعدوها ثورة على الآداب العربية وجحودا لمزايا العرب. وتطورت هاته الفكرة في نفس الناس ، والتفّت حولها الأراجيف

والإشاعات الكاذبة حتى عدّها بعض الجهلة زندقة وكفرا »[80] ومما يفيدنا به الحديث عن ذلك النادي أنه كان حافزا رئيسيا ليُعدَّ الشابي محاضرته عن الخيال الشعري كما صرّح بذلك في مقدمة كتابه، فقال : «قد أراد النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية أن أتحدث عن الخيال عند العرب . وقد لبيت هذا الطلب لأنه صادف من نفسي هوى طالما نازعتني إليه »[81]. وقد أفادتنا مذكرات الشابي بأنّ برنامج مسامرات النادي إنما يُضْبَطُ حسب عوامل ظرفية . من ذلك أن بعض المواضيع المقترحة اسْتوحيتْ من برنامج شهادة التبريز في الآداب العربية . يقول الشابي في ذلك : « وحدّثنا الأخ عثمان الكعّاك عن المواضيع التي عيّنتها كلّية الآداب بفرنسا لمن يريدون الإحراز على شهادة التبريز (أقر يقاسيون) في الآداب العربية ، ومن بينها :

١ - الشعر الغرامي في الأدب الجاهلي ، وما هي ميزاته وخصائصه.

٢ - خصومة القدماء والمحدثين في القرن الثالث هـ .

٣ - أنواع الحيوانات الوحشية التي وردت في الشعر الجاهلي .

٤ - كثير عزة .

٥ - مؤرخو الإسلام ومذاهبهم في التاريخ ومواردها. .

وقال : لو كنت اطلعت على هذه المواضيع قبل رمضان ، لكنت اقترحت أن تكون من بين مسامرتنا. ثم قال : « وما رأيكم لو توزّعنا هذه الأبحاث فيما بيننا ، على أن نلقيها في مسامرات بعد رمضان» . فوافق الجماعة على ذلك. فأخذ الأخ محمد الصالح المهيدي الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين في القرن الثالث الهجري . وأخذ الأخ عثمان الكعّاك... واقترحوا عليّ أن أتحدث عن الشعر الغرامي في الآداب الجاهلية وما هي ميزاته وخصائصه . فأخذته بعد ممانعة وإلحاح ، ولا أدري هل أبرّ بوعدي فيه أم لا ؟ لأن الأشغال الكثيرة المختلفة التي تملك كل

وقتي في هذا العام لا أحسبها تترك لي فرصة البحث والدرس وتكوين فكرة جازمة في هذا الموضوع الكبير »[(٨٢)].

من الدوافع التنشيطية أيضاً لكتابة النقد ، العامل السجالي المتمثل في الردود على المقالات النقدية . من ذلك ردّ الشابي على مختار الوكيل عند نقده كتاب « الخيال الشعري ....»، أو مناقشة الحليوي في مقاله « الشعر في تونس » . فإن كانت هذه هي الدوافع لإنتاج خطاب نقدي لدى الشابي ، فما هي خصائص ذلك الخطاب؟

٥ - خصائص الخطاب النقدي لدى الشابي :

نعالج هاته المسألة وفق محورين : المسلك النقدي والجهاز النقدي.

أ . في المسلك النقدي :

لقد شكّل كتاب « الخيال الشعري عند العرب » بداية المسلك النقدي لدى الشابي . وهو أمر توازي مع تاريخ الخطاب النقدي لديه. وما يهمنا في هذا المقام هو أن نقول بأن « المثالاة » في المواقف لدى الشابي، سواء بالأدب الغربي تعلقت أم بالأدب العربي ، إنما كانت بسبب عامل خارجي هو التأثر بما جدّ لدى المشارقة من ثورة نقدية .على أيدى طه حسين وابراهيم المازني وميخائيل نعيمة والعقاد . وقد كان الحليوي على حق عندما قال : « والحقيقة أن المسائل التي طرقها أبو القاسم الشابي في كتابه هي أهم المسائل التي تشغل بال المجددين في الشرق العربي : وهي كل حجتهم في مهاجمة القديم والدعوة إلى التجديد .... وفي رأينا أن عمل الأستاذ الشابي ينحصر في أنه طبّق تلك النظريات الحديثة بصورة عملية ، فأتى لها بالشواهد والأدلة من كتب الأدب ودواوين الشعر ، وتوسّع في فهمها وشرحها »[(٨٣)] ومثل هذا الكلام ، وإن كان موجها إلى الشابي ، فهو يخص أيضا كل الذين نادوا بالتجديد في تونس. وهو ما

اعترف به الحليوي عندما قدم لرسائل الشابي عند نشرها سنة ١٩٦٦ بقوله: « وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقاد في كتابيه «الفصول» و « المطالعات» أو المازني في كتابه « حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في « الغربال » وجبران في « العواصف» و « الأجنحة المتكسرة» ، وقد فتح هؤلاء الكتّاب عقولنا على عالم جديد من الأفكار والمفاهيم والمقاييس للأدب » (٨٤) .

إن محاضرة الشابي جعلت بداية المسلك النقدي لديه ذات طابع ترجيعي لمفاهيم المشارقة والغربيين . والشابي نفسه ، على الرغم من ردّه على مختار الوكيل ، مقتنع بهذا ، وإلاّ بماذا نفسر عدم رده على الحليوي؟ بل إننا نذهب إلى أن مقالة الحليوي المذكورة مثّلت منعرجا في المسلك النقدي لدى الشابي من الترجيع إلى الخصوصية . وتظهر قوة نقد الحليوي جلية إذا قورن هذا العمل بما كتبه مختار الوكيل . ذلك أن عمل الوكيل إنما هو مجرد تقديم للكتاب ، بدأه بالعرض المادي ثم ذكر بعض الإيجابيات من أسلوب ومنهج ، ولكنه آخذ الشابي في « مغالاته» في المواقف (٨٥) أما عمل الحليري فكان أكثر تفصيلا وعمقا. وقد جاء على قسمين . أولّهما نظرةٌ في الأدب الفرنسي (٨٦) . وثانيهما نقد الكتاب(٨٧) فأما القسم الأول فذو منحي تصحيحي لما جاء لدى الشابي من آراء عن الأدب الفرنسي خاصة ، والمنحي التصحيحي بارز من الجمل الأولى من المقالة ، إذ ساق الحليوي قوله : « لم يذكر مؤلف « الخيال الشعري » في كتابه أي أدب من آداب الغرب يعني وإلى آية طريقة من طرائفه يرمى . ولم يبين في وضوح وجلاء نوع الأدب الذي يدين به ويدعو إليه. هذا مع أن الكاتب لا يفتأ يحدثنا في كل صفحة من صفحات الكتاب عن الأدب الغربي والشاعر الغربي، ويبني أكبر جزء من بحثه على المقارنة بين الأدبين ، ولكن دون أن يقول كلمة عن ما هية هذا الأدب وتاريخه » (٨٨) . هل نفهم من هذا الكلام أنه رد فعل خفي مفاده أن

بابي الأدب الغربي والنقد هما ما تميز به الحليوي دون غيره؟ ألم يعتبر الحليوي نفسه مثل تين (Taine) الناقد الفرنسي، والشابي مثل لامارتين (Lamartine) ؟ لم هاته اللهجة الحادة ، والحليوي يعرف حق المعرفة أحادية لسان الشابي ؟ وَلِمَ كثرة المصطلحات الفرنسية المتعلقة بالأدب الفرنسي ينشرها الحليوي في القسم الأول من عمله نثراً ؟ بَلْ لم خصّص هذا القسم الأول للتأريخ للأدب الفرنسي ؟ ألا نفهم من كل ذلك أن الرجل يعتبر نفسه أستاذا في هذا الباب ، لا يضارعه أحد ؟ فاسمع قوله في ذلك: « الحقّ أن اعتقاد صديقنا النابغ في الآداب الغربية لا يقره عليه التاريخ ولا يؤيده الواقع . وها نحن أولاء نأتي بنبذة وجيزة من تاريخ الأدب الفرنسي ونستعرض منه صورة مصغرة كنموذج للأدب الغربي..... » [٨٩] .

إن الجانب التصحيحي في نقد الحليوي يخص أيضا القسم الثاني من عمله ، أي نقد ما جاء من آراء في كتاب « الخيال الشعري عند العرب » وتمثل ذلك على الأقل في أمرين مهمين . أولهما أن ما تُرْمَى به العقلية العربية من بساطة رمادية ، ليس الشابي ولا المشارقة من السابقين إلى ذكر ذلك . بل الأمر قد وجدناه لدى الشعوبيين قديما ولدى ابن خلدون وبعض المستشرقين مثل أو ليري وبرون [٩٠]. أما الأمر الثاني فإن الروح العربية لا تعود إلى البيئة بقدر ما تعود إلى التقليد [٩١]. وما أقسى هذا الكلام ، المتصل بسياسة النقد ، الذي ساقه الحليوي في آخر مقالته : « ذلك لأن أول الواجبات على الباحث أو الناقد هو أن يدخل إلى بحثه « خالي الذهن » ... فيعرض الحوادث والوقائع أو الشواهد بكل تجرّد » [٩٢] .

إن أكبر دليل على أن الشابي قد اقتنع بنقد الحليوي ، هو أنه لم يردّ عليه ، على حين أنه ردّ على مختار الوكيل ، إن هذا الاقتناع قد غير وجهة المسلك النقدي لدى الشابي . فإن تمثلت بداية ذلك المسلك في كتاب

« الخيال الشعري عند العرب » ، وكان المنعرج بسبب نقد الحليوي لذلك الكتاب ، فإن المسلك النقدي ، بعد ذلك ، اتخذ منحى الخصوصية وتجلي ذلك في ظهور النصوص النقدية الأخرى التي احتجبت فيها المغالاة في تمجيد الأدب الغربي والحط من أدب العرب . فبرز التنظير للشعرية في شتى مسائلها . وهو ما نُجْمِلهُ كالتالي :

بداية المسلك النقدي	المنعرج	تغيير المسلك النقدي (المنحي الخصوصي)
الخيال الشعري عند العرب	نقد الحليوي لـ« الخيال الشعري عند العرب»	- تلاقح الثقافات (إلمامة) - فوضى في فهم الشعر ونقده (إلمامة) - الإبداع من لا شيء أم شعرية التواصل ؟ (إلمامة) . - مفهوم التجديد (إلمامة) - مقياس الشعر : الحياة والتعبير عنها (إلمامة) - المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة في الشعر (إلمامة) - اختلاف الناس في تعريف الشعر (الشعر ماذا يجب أن يفهم منه) - الشعر تصوير وتعبير (الشعر ماذا يجب أن نفهمْ منه) -التفاوت في الواقع سببه يقظة الاحساس (يقظة الإحساس) - يقظة الإحساس ونصيب شعراء تونس منها (الشعر والشاعر) - صفات الفنان الحقيقي (الشعر والشاعر) - نقد مقياسي العظمة الشعرية : تمثيلية الشاعر للبيئة والشهرة(تعليق على مقال «الشعر في تونس»)

إن محاور الاهتمام النقدي لدى الشابي ، من خلال ما قدمنا ، خصّت ثلاثة أسئلة :

١ - ما هو الشعر ؟

٢ - كيف ننجز الشعر ؟

٣ - ما مقياس الشعر؟

إن السؤال الثالث هو الأساس الذي بُني عليه كل نقد. إذ وظيفة الناقد الرئيسية البحث في قيمة النص الفنية . ولنُسَمِّ هذا السؤال « سؤال النقد » أمّا السؤالان الأولان ، فقد تهاون النقاد في شأنهما ، وردّوهما إلى الصنعة الشعرية ، ولَنُسَمِّ هذين السؤالين « سؤال الشعر ». ومن ها هنا يكون المسلك النقدي لدى الشابي قد تمثل في تغيير المنحي من التساؤل عن المقاييس نحو التساؤل عن الشعر ذاته وكيفية إنجازه ، أي الانتقال من سؤال النقد إلى سؤال الشعر . فحسب تبلور هاته الإشكالية عند الشابي ووضوحها في نصوصه ، ظهر مسلكه النقدي وبان . والذي نراه أن كتاب « الخيال الشعري عند العرب » ، وإن طغت عليه النزعة الترجيعية ، فإنما كانت مشكلته في البحث عن سؤال الشعر في سؤال النقد. فإذا كان الخيال لدى القدامى هو « الخيال الصناعي » ، وإذا كانت المرأة قد وُصِفتْ ماديا في أغلب الأحيان، وكان للطبيعة بعناصرها المختلفة وصف مخصوص، فإن كل ذلك قد أضحى سنة أدبية لدى العرب ومقياسا من المقاييس الرئيسية للجودة الأدبية يأخذ بها شاعرهم كما يأخذ بها ناقدهم . جديد الشابي أنّه يُحَمِّلُ سؤال النقد ذاك ، والذي أصبح تراثا ، يحمّله الجواب عن سؤال الشعر . للشابي الحق في أن يسأل عما يريد ، ولكن خَلْطَ الأسئلة لا يؤدى إلاّ إلى اللّجاجة التي لا طائل من ورائها. فللشابي الحق في أن ينفر من الخيال الصناعي ، إذ كما يعترف : « ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة » (٩٣) ، ولكن أليس من المفيد عندها أن نتساءل

عن الأسباب الحقيقية لنشأة مثل ذلك الخيال ونفاقه لدى الناس؟ وإن كنّا نريد التأسيس لمفهوم جديد للخيال ، فَلْيَكُنْ ذلك تأسيسا حقيقيا وصياغة جديدة.

ينتهي بنا القول إلى أن مشكلة كتاب « الخيال الشعري عند العرب» مشكلة متصورية مصطلحية ، كما سيأتي في موضعه . فإن تداخل في الكتاب سؤال النقد وسؤال الشعر ، فإن كتابات الشابي النقدية الأخرى أخذت منْحى واضحا نواته سؤال الشعر وما يقتضيه من إجابات . وهو ما عبّرنا عنه سابقا بالمنعرج نحو الخصوصية ، ومن هنا تكتسي ، في نظرنا ، تلك النصوص قيمة أكبر من تلك التي أضفاها الناس على كتاب « الخيال الشعري » ..... فطرافة أفكار الشابي النقدية تكمن في تلك النصوص . فما هي إذن خصائص الجهاز النقدي لدى الشابي؟

ب - في الجهاز النقدي :

نعني بالجهاز النقدي كل ما يتصل بإنجاز الخطاب النقدي من نظرية أو مرجعية نقدية أو مصطلح أو طريقة في الكتابة .... فأمّا المرجعية النقدية لدى الشابي ، فإنها لاتتعلق إلا بما جاء لدى العرب ، إذ إنّ ما يخص النقد الغربي كان غائبا تماما على الرغم من الذكر العام لبعض المدارس الأدبية الغربية وخاصة الرومنطيقية . وإذا كان التأثر بالنقاد المشارقة في الربع الأول من القرن العشرين ضمنيا ، وإن لم تُذْكرْ أسماؤهم ، فإن ماجاء عن التراث النقدي كان صريحا وصداه جليا . ولقد ذكر لنا الشابي في آخر كتابه عن الخيال الشعري، وتدقيقا عند حديثه عن الروح العربية ، ذكر بعض أسماء النقاد القدامى كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي وابن رشيق . ولا يخرج فهم الشابي للتراث النقدي عمّا راج عند الناس . من ذلك أن النقاد العرب ، حسب هذا الفهم « كانوا

يفهمون(الأدب) فهما معكوسا »[٩٤] وأنهم درسوه لغاية دينية[٩٥] بل إن الأدب عند بعضهم « وسيلة من وسائل اللهو »[٩٦] وهذه مسلمات أفسدت صورة التراث النقدي عند المعاصرين . وقد بين استقصاء البحث اليوم بطلان تلك المسلمات.

ممّا يتعلق بالجهاز النقدي أيضا طاقة التجريد التي يجب أن يتحلى بها الناقد ليستطيع السيطرة على المسائل المدروسة والوقوف على نظامها. ومع الأسف فإن هذه الطاقة التجريدية ضئيلة جداً في الخطاب النقدي لدى الشابي على الرغم من أن مناسبات التجريد عديدة لديه مثل مفهوم الشعور الذي اكتفى فيه بتعريف مجازي : « هو ذلك النّهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم مترنما بأفراحها وأتراحها »[٩٧] قسْ على ذلك مفهوم النَفْس[٩٨] أو شيطان الشعراء[٩٩] ومفهوم الجمال[١٠٠] أو حتى مفهوم الأسطورة ومفهوم الخيال . إننا نردّ ضعف الطاقة التجريدية لدى الشابي إلي ميوله النفسية ، إذ ينفر من مثل هذا «البحث القاتم» كما يسميه هو[١٠١] وهو قد اعترف بهذا عندما قال : « ونفسي لاتطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها »[١٠٢] إنها رؤية الشاعر الذي اتخذ الشعر مذهبا في الحياة ووسيلة تعبير مُثلى . وهو ما كان له أثره في الجهاز المصطلحي لدى الشابي . ونعالج ذلك ضمن جانبين. أولهما طغى وأصبح سمة من سمات الخطاب النقدي عند الشابي. نعني بذلك استعماله للمجازي شكلاً من الأشكال المصطلحية.

وُظّفَ المجازيُّ لدى الشابي لغايتين : التعريف والوصف . فأما التعريف فقد وجدناه مع مصطلحات رئيسية مثل « الشعور » و « الشعر »:

- « الشعور » هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم»[١٠٣] .

- إن « الشعر يا صاحبي هو ما تسمعه وتبصره في ضجة الربيع

وهدير البحار، وفي بسمة الورد الحائرة يدمدم فوقها النحل ويرفرف حواليها الفراش ، وفي النغمة المغردة يرسلها الطائر في الفضاء الفسيح ، وفي وسوسة الجدول الحالم المترنّم بين الحقول ، وفي دمدمة النهر الهادر المتدفق نحو البحار ، وفي مطلع والشمس وخفوق النجوم ، وفي كل ماتراه وتسمعه ، وتكرهه وتحبه ، وتألفه وتخشاه ......» (١٠٤) .

إن صعوبة التعريف هي التي قادت الشابي إلى المجازي ، على حين أن توظيف المجازي للوصف إنما هو تأكيد فكرة ما وتقريبها بواسطة الصور المجازية . من ذلك مثلا وصف النَفْس بعد « يقظة الإحساس » : « وبذلك تصبح نفسه شعلةً حيةً ناميةً تتوهّج في قلب الحياة ، وطائرا سماويا يتغنى بأفكار وأحلام البشر » (١٠٥) واسْمَعْ الشابي أيضا يصف عزم « الشاعر الفنان » : « يمضي قدما ، صامّا سمعه إلا عن صوت الحياة المتردد في أعماق قلبه ، المتدفق في وجوانب نفسه تدفق أمواج البحار ، مطبقا بصره إلا عن نور السماء المشرق في آفاق روحه الحالمة وفي أعماق الوجود ....» (١٠٦) .

إن المجازيَّ لدى الشابي يعوّض « عجز اللغة العادية » كما يعترف هو بذلك قائلا : « وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال » (١٠٧) ولكن المجازي أيضا اختيار تعبيري . إذ هو أقرب شكل إلى الطبيعة . فهو إذن مقترن دائما بالإنسان الأول كما يعرفه الشابي : « ذلك الإنسان الذي مازال على فطرة الطبيعة الأولى سواء في ذلك من أظله الدهر الدابر ، أو من مازال يستنشي نسيم الحياة » (١٠٨) ولا ننسى كذلك قناعة الشابي بأن « الإنسان شاعر بطبعه ، في جبلته يكمن الشعر ، وفي روحه يترنّم البيان » (١٠٩) ليس عجيبا إذن أن نرى خطاب شاعرنا النقدي موسوما بالمجازي : أمارة شعر ، أمارة بدءٍ.

للمجازي في نقد الشابي ، أيضا ، خاصية رئيسية ، إذ هو لايخرج

في تشكله عن العناصر الأساسية للصورة الشعرية كما وردت في الديوان. ففي هذا المجازي النقدي يطالعنا الكون بفضائه وضيائه وأرضه ومائه . وتطالعنا عناصر الطبيعة من نبات وأشجار وطيور . وإليك بعض الأمثلة على ذلك :

- مكونات صورة « الخيال المنشود » ⟵ الظلمات / الرياح الأضواء / الحياة (١١٠) .

- مكونات صورة « الأسطورة الحية » ⟵ الكواكب / النور / الوردة (١١١) .

- مكونات صورة « النَفس الإنسانية » ⟵ القلب / العطر / الوردة(١١٢) .

- مكونات صورة « ما تُحدثه يقظة الإحساس » ⟵ العاصفة/البراكين / اللّهيب / النار (١١٣) .

- مكونات صورة « ما تحدثه يقظة الإحساس ⟵ القلب / الضياء / القمر / النار (١١٤) .

- مكونات صورة الشعراء ⟵ الأطفال / محار الأمواج / أحصاب الشاطئ / القصور / الرياح (١١٥) .

ألا تدل مكونات الصورة في المجازي النقدي على أنها لم تخرج عن الصورة الشعرية في قصائده ؟ ألا يُدَاخِلُ الشعريُّ النَّقْدِيَّ مداخلة عجيبة لا يستطيع الشابي دفعها ؟

إن كان المجازيُّ هو الجانب الأول في معالجتنا للجهاز المصطلحي لدى الشابي ، فإن الجانب الثاني يتعلق بقضية التوليد المصطلحي لديه . فقد تبين لنا أن مشكلة الشابي في خطابه النقدي مصطلحية أساسا. وتمثل ذلك في « التّشويش المصطلحي » في ذلك الخطاب . وهو على

الأقل على ضربين . أولهما عدم استقرار المصطلح المولد لدى الشابي. ومثال ذلك أنه يستعمل تارة « يقظة الإحساس »[116] وتارة ثانية «اليقظة الروحية »[117] ، وتارة ثالثة « الغريزة الشاعرة »[118] أمّا الضّرب الثاني من « التشويش المصطلحي » ، فتمثل في تقارب المصطلحات المولّدة لا تفصل بين علاماتها الصوتية إلاّ الصفات المقترنة بتلك المصطلحات ا . نعني هنا ما تعلق بـ « الخيال » . فقد ذهب الشابي إلي نوعين من الخيال عبر عنهما بزوجين من المصطلحات المترادفة . أولهما « الخيال الشعري » ، وهو المقدّم عنده ، ويسميه أيضا الخيال المجازي[119] فإن كانت لفظة « الخيال » هي القاسم المشترك بين تلك المصطلحات الأربعة ، فإن الذي يميزها عن بعضها البعض هو الصفة التي نعت بها الخيال . وهي صفاتٌ تَقَارُبُها أكثر من تمايزها لأنها متصلة بنواة واحدة هي البيان . إن العلامة « الخيال المجازي » ليس فيها ما يميزها عن العلامة « الخيال الصناعي » أو حتى « الخيال المجازي » . إن المتلكم في حاجة إلي علامتين تعبران بدقة عن القيمة التمييزية للمتصورين . مثال ذلك استعمال مصطلح « الخيال الطبيعي » مع مقابلة « الخيال الصناعي » ، أو « الخيال الوظيفي » مع مقابله « الخيال التعبيري » ، أو حتى الخيال / الرؤية مع مقابلة الخيال / اللغة . إن مضيتنا هنا ليست البحث عن مرادفات بقدر ما هو بحث عن علامتين تبرزان القيمة التمييزية لمتصورين مختلفين .

إن هذا التوليد المصطلحي غير الدقيق يؤدي إلي صد رسالة المخاطب . لا أدلّ على ما نذهب إليه من أن نقد مختار الوكيل ، وَمَنْ نَسَجَ على منواله ، إنما منطلقه عدم تبلور القيمة التمييزية لمصطلحي الخيال الشعري والخيال المجازي . فقد ذهب الوكيل إلى الترادف ، على حين ذهب الشابي إلى التمايز . وإن نبه الشابي إلى التمايز نصا [120] ، فإن المصطلحين المولدين لم يكونا دقيقين . إذ لم يُظْهرا التمايز ، بقدر ما جرّا المتقبّل إلى الترادف. وقد كان الشابي في رده على الوكيل ، واعياً

بأن الاختلاف بينه وبين ناقده مُتَصَوّريٌّ . إذْ بادر بالقول : « وإني فهمتُ من كلام الأديب الناقد أنه يعني بالخيال الشعري غير ما أردت أنا منه في فصول الكتاب . فهو يريد به خيال المجاز والإستعارة والتشبيه وغير هاته من براعات الألفاظ والتعابير ... ولكن الخيال بهذا المعنى ليس مما يدور عليه أبحاث الكتاب... وإنما أردت منه معنى جديدا لا يخلو من دقة وعمق » (١٢١).

إن أساس رد الشابي قد بني على قضية « التشويش المصطلحي » التي أوقع فيها قارئه . ولهذا جاء دفاع الشابي مصطلحيا ، ثنائي المظهر : بيان فهم الوكيل لمصطلحي الخيال الشعري من جهة ، وإبراز فهمه هو - أي الشابي - لذلك الخيال :

- « فقد عنيت به .... وقلت إنني أسميه بالخيال الفني »(١٢٢)
- « فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق هو ... » (١٢٣).
- « والذي يدلّ على أن حضرة الناقد يريد بالخيال الشعري ... » (١٢٤) .
- « ولكن ما حظّها (أي القصيدة) من الخيال الشعري بالمعنى الذي بينته » (١٢٥)

إن الشابي ، وإن وَلَّدَ متصوّرا طريفا للخيال ، فإنه لم ينحت له المصطلح الدقيق . ومن هنا نتساءل : أليس من وظائف الناقد ، إلى جانب إبراز القيمة ، أن يدقق المصطلح أو يولّده ؟ وإذا لم يكن الشابي ناقدا ، فإنه ، بإنتاجه خطابا نقديا ، قد التزم وجوبا بالمسألة المصطلحية وشروطها. والرأي أن الشابي لم يُعْنَ بهذا الجانب كثيرا بقدر عنايته باقتناعه بالمتصورات . وهو أمر لايساعد على تبلور الخطاب النقدي وتبليغه المتقبل . وقد وقفنا لديه في مذكراته على قول يدل على ما ذهبنا إليه ، إذ قال له زين العابدين السنوسي: « إنك تريد أن تبعث المذهب الرمزي « سانيوليزم» من مرقده ، وهو مذهب قضى عليه الزمن ولم يتبعه في فرنسا إلا شاعران أو ثلاثة . فقلت له : لك أن تسمى طريقي بأي

الأسماء التي تشاء . فأنا لا أعرف كيف أسمى ولايهمني معرفة أسمائها. وسواء عليَّ أكانت تسميتها كما قلت أم خلافا له ، وإنما الذي يهمني والذي أود أن تعرفه ، هو أن أدعو إلى الطريقة التي تسكن إليها نفسي ويرتضيها ضميري ما استطعت إلى الدعوة سبيلا » (١٢٦) .

إن شكّل المصطلح صعوبة في الخطاب النقدي لدى الشابي ، فإن بناء ذلك الخطاب كانت له سماته الخاصة . من ذلك أنْ كان منْ نتائج الجانب الترجيعي ، في بداية المسلك النقدي لدى الشابي ، اعتمادا الرأي الجاهز. وهو ماكان جليا في كتاب « الخيال الشعري .... » في مواضع متعددة (١٢٧) وهو ما أوقع الشابي في تلك الميكانيكية المجحفة التي تعلقت خاصة بأثر البيئة في الأدب ، وأدّى ذلك أحيانا إلى تناقضه(١٢٨) .

إن استثنينا هذا المأخذ ، فإنّ ما تعلّق ببناء الخطاب النقدي كان سليما . فمن ميزاته أن اعتمد الشابي على عرض خطة مقاله في البداية(١٢٩) . وكان لطريقة عرض الأفكار مسلكان . أولهما الإجمال فالتفصيل كما ذهب إلى ذلك في مقاله « الشعر ماذا يجب أن يفهم منه »، إذ أجْمَل بقوله : « الشعر يا صديقي تصوير وتعبير » (١٣٠) ثم فصّل بعد ذلك قصده بالتصوير والتعبير . أمّا المسلك الثاني في عرض الأفكار ، فكان بالتصريح بالفكرة فتوضيحها بضرب الأمثلة (١٣١) .

إضافة إلى هذين المسلكين ، وقفنا لدى الشابي على طريقة أخرى في العرض ، وذلك باستحداثه لإطار قصصي لإبراز أفكاره النقدية من ذلك ما دار بينه وبين صديق من حديث عن يقظة الإحساس ونصيب شعراء تونس منها (١٣٢) .

أمّا طريقة الشابي في الكتابة النقدية . فأمر جَلَبَ إليه الثناء :

- الحليوي ، « والأسلوب ، ماذا أقول عنه ؟ إنه آية النهضة الأدبية في تونس والمطابع التونسية لم تخرج حتى اليوم أثراً فنيا يعادل كتاب

«الخيال الشعري» في عبارته الشعرية ولغته النقية وأسلوبه البليغ»[١٢٣].

- مختار الوكيل: «الكتاب جميل عذب الأسلوب، رشيق العبارة»[١٣٤]

ويمكن للباحث أن يقف بسهولة على رشاقة الكتابة لدى الشابي. من ذلك اعتماده الترجيع بين الأقسام المختلفة للنص النقدي [١٣٥] أو اعتماده التوازي في بناء الأفكار والتعبير عنها [١٣١].

٦ - خاتمة / فاتحة: من أسئلة الستينية:

ينتهي بنا ما قدّمناه آنفا إلى إشكاليتين رئيسيتين:

أ / أولاهما محورها الشابي والخطاب النقدي. ما هي الدوافع إلى ذلك الخطاب وما هي خصائصه؟ ألا يكفي الشاعر قول الشعر؟ وإن خرج الشاعر من مدينة الشعر إلي النقد، فما نتائج ذلك؟ كيف يستطيع الشاعر، هذا الذي «في روحه شيء من طبع الالهام» كما يقول الشابي[١٣٧] كيف يستطيع أن يغير حاله تلك بحال أخرى قد تكون وقد لا تكون؟ وهل الدخول إلى عالم النقد يستوجب الإلتزام بشروطه؟

ب / أما الإشكالية الثانية فمدارها: نحن والخطاب النقدي لدى الشابي. لِمَ ركّزنا على شعر الشابي دون خطابه النقدي؟ لِمَ اكتفينا بحصر مساهمة الشابي النقدية في نص واحد هو «الخيالَ الشعري عند العرب؟ هل يصلح ذلك الخطاب النقدي، مع نصوص أخرى لغير الشابي، لتأسيس نقد تونسي؟ ما وجه تميّز ذلك النقد؟ ماذا يصلح لنا منه ونحن على مشارف قرن جديد؟ ماذا أنتجنا نحن، إلي حد هذا اليوم، في باب النقد حتى يتم التقييم والإستصفاء؟



الهوامش

(١) الشابي ، « أغاني الحياة » تونس : الدار التونسية للنشر ١٩٦٦ ، قصيدة « النبي المجهول » ص ١٥٢.
(٢) نفسه ، قصيدة « قيود الأحلام » ص ١٧٣.
(٣) نفسه ، قصيدة « فلسفة الثعبان .... » ص ٢٧٦.
(٤) نفسه ، قصيدة « بقايا الخريف » ص ٩٨.
(٥) نفسه ، قصيدة « .... في هيكل الحب » ص ١٨٧.
(٦) نفسه ، « قصيدة « الساحرة » ص ١١٢.
(٧) نفسه ، قصيدة « ذكرى صباح » ص ص ٢٣٢ .
(٨) نفسه ، قصيدة « إلى الشعب » ص ٢٥٢ .
(٩) نفسه ، قصيدة « الغاب » ص ٢٦٧.
(١٠) نفسه ، قصيدة « شعر » ص ١٢٧.
(١١) نفسه ، « قصيدة « قلت للشعر » ص ٢٦.
(١٢) نفسه ، قصيدة « أغنية الشاعر » ١٠١ و ١٠٢ . راجع كذلك قصيدة « يا شعر » من ص ٥٥ إلى ص ٦٣ . إذ ينادي الشعر بمثل قوله : « يا ناي أحلامي » و « يا طائري ».
(١٣) محمد الحليوي ، « مع الشابي » . ضمن سلسلة « كتاب البعث » ، تونس ، نوفمبر ١٩٥٥ من ص ١٢٨ إلى ١٣٨.
(١٤) أبو القاسم محمد كرَو « آثار الشابي وصداه في الشرق » ، تونس : دار المغرب العربي ط٢/ ١٩٨٨ (ط ١/ ١٢٩٦١) من ص ٢٣٠ إلي ص ٢٤٥ .
(١٥) محمد الحليوي ، « الخيال الشعري » ضمن كتابه « مع الشابي » من ص ٦ إلى ٣٤ وقد نشر الحليوي هذا المقال ذا القسمين الكبيرين لأول مرة سنة ١٩٣٠ بمجلة « العالم الأدبي » .
(١٦) محمد الحليوي ، مع الشابي ، ص ١٣١ و ١٣٦ ، ١٣٧.
(١٧) مختار الوكيل « نقد الخيال الشعري عند العرب » مجلة أبو لو ، مجلد ١، ١٩٣٣/. وأعاد كرَو نشر هذا المقال ضمن « آثار الشابي » من ص١٧٩ إلى١٨١.
ويدقق أبو القاسم محمد كرَو . في كتابه « آثار الشابي » ص ٢٢ ، بعض تلك المعلومات كما يلي : مجلد ١ عدد ٧ ص ٨٣٣(١٩٣٣/٣).
(١٨) مصطفى خريف « فكرة الشابي في الخيال الشعري » ، الأسبوع ، ١٩٥٢/١١ . ويدقق كرَو في كتابه « آثار الشابي » ص ٢٣ ، تلك المعلومات كما يلي : الأسبوع عدد خاص بالشابي ، رقم ٣١١ ، ١٩٥٢/١١/٢٤ ص ٩.
(١٩) محمد الصالح المهيدي ... الخيال الشعري عند العرب : ذكريات عن صدى

المحاضرة وعن ظهور الكتاب » ، الندوة ، أكتوبر ١٩٥٣ . ويدقق كرو في كتابه « آثار الشابي » ص ٢٣ : (الندوة ، عدد خاص بالشابي ، س ١ ع ١٠ ص ١٧ - ٢٠ (١٠/١٩٥٣)

(٢٠) عامر غديرة ، « الشابي الناقد الأدبي » ، الفكر « عدد خاص بخمسينية الشابي عدد٢/نومبر ١٩٨٤ ص ٣١ إلى ٤٥ .

(٢١) محمد مصايف ، « الشابي الناقد » ، الفكر . عدد خاص بخمسينية الشابي . عدد ٢/نوفمبر ١٩٨٤ ص ٦١ إلى ٨٠.

(٢٢) جابر عصفور . « قراءة في أبي القاسم الشابي : من الخيال الشعري » ، مقال نُشر تباعا بمجلة الفكر في الأعداد التالية : عدد خاص بخمسينية الشابي عدد ٢/ نوفمبر ١٩٨٤ ص ١٩٧ إلى ٢١٧.

(٢٣) محمد الخضر حسين ، « الخيال في الشعر العربي » ، القاهرة ١٩٢٢.

(٢٤) محمد القاضي ، « الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي » ، الفكر ، عدد ٥/ فيفري ١٩٨٥ ص ٦٠- ٦٨ وعدد ٨/ ماي ١٩٨٥ ص ٧٧- ٨٨ وكذلك عدد ٩/جوان ١٩٨٥ ص ١٠٧ - ١١٣.

(٢٥) محمد قوبعة ، « الشعر في كتابات الشابي النثرية » ضمن كتاب جماعي بعنوان «دراسات في الشعرية : الشابي نموذجا ، تونس : بيت الحكمة ، ١٩٨٨ ص ١٧٧ إلى ٢٢١.

(٢٦) الطاهر الهمامي ، « كيف تعتبر الشابي مجددا » ، تونس والجزائر الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ١٩٧٦ ص ١٩ .

(٢٧) محمد قوبعة ، الشعر في كتابات الشابي النثرية . ص ١٥٣.

(٢٨) نفسه ١٨٧.

(٢٩) نفسه ١٨٧.

(٣٠) الطاهر الهامي ، كيف نعتير الشابي مجددا ، ص ٢٥.

(٣١) الشابي ، أغاني الحياة ٢٦ - ٢٧ .

(٣٢) نفسه ٥٥ إلى ٦٣.

(٣٣) نفسه ١٠١ إلى ١٠٢ .

(٣٤) نفسه ١٢٧ إلى ١٢٩.

(٣٥) نفسه ١٩٠ إلى ١٩٢.

(٣٦) اعتبر الطاهر الهمامي في بحثه السابق (ص ٢٥) ٦ قصائد هي : « شعري » و « ياشعر » و « أغنية الشاعر و « قلت للشعر » و « أحلام شاعر » (ص ١٧١ من الديوان) ، وأخيرا « قلب الشاعر » (ص ٢٦٢ من الديوان) ولانرى من موجب لاعتبار القصيدتين الأخيرتين ضمن القصائد البيانية ، إذ لا تحويان من « النقد » إلا ما جاء من لفظة « شاعر » ضمن العنوانين.

(٣٧) الشابي ، أغاني الحياة ، قصيدة « يا شعري » ص ٢٦ .

(٣٨) نفسه ، قصيدة « قلت للشعر » ص ١٢٧.

(٣٩) نفسه ، قصيدة « شعري » ص ٢٦ .

(٤٠) نفسه ، قصيدة « فكرة الفنان » ص ١٩٠ .

(٤١) رسائل الشابي » إعداد محمد الحليوي - تونس : دار المغرب العربي ، ١٩٦٦ ص٨٥ .

(٤٢) الشابي ، تعليق على مقال الحليوي « الشعر في تونس » - ضمن كتاب محمد الحليوي « مع الشابي » ص ٥٨ .

(٤٣) رسائل الشابي . ص ٩.

(٤٤) نفسه ص ٧٦.

(٤٥) نفسه (١٠٥)

(٤٦) نفسه ١٣٢ وهذا االنص وإن كان طويلا ، فهو مهم جداً .

(٤٧) نفسه ٢٨.

(٤٨) الشابي ، الأعمال الكاملة تونس : الدار التونسية للنشر ، ١١/ من ٥٠ إلى ٥٧.

(٤٩) نفسه ، ١١/ ٥٣

(٥٠) نفسه ، ١١ / ٥٣.

(٥١) نفسه ، ١١ / ٥٣ . راجع أيضا ١١/ ٥٧.

(٥٢) نفسه ١١ / ٥ إلى ٨ - راجع مثلا قوله ص ٧ : « لنكبرْ كلنا ذلك الألم الذي يجعل من الشاعر قيثارة غريبة» .

(٥٣) نفسه ١١/ ١٠٦ إلى ١٢١ راجع في ذلك بعض الصور أو الصفات المتصلة بالشعر والشاعر ص ١٠٨ « إنها أغنية نفس جميلة شاعرة» أو ص ١١١ « رقة الشعر الجميل » أو ص ١١٤ : « كان الربيع الغرير شاعر الحياة المفتون » أو ص ١١٧ «اسمعيني يا ابنة الليل الساهرة بين النجوم ، اسمعيني قصيدة الحب والحياة التي كنت تنشدينها حوالي بالأمس ... »

(٥٤) الشابي ، الشعر : ماذا يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح ضمن «أثار الشابي وصداه في الشرق ، ص ١٣٠ إلي ١٣٣.

(٥٥) نفسه ص ١٣٨ إلى ١٤٣ .

(٥٦) نفسه ص ١٣٤ إلى ١٣٦.

(٥٧) نفسه ص ١٢٦ إلى ١٢٩.

(٥٨) نفسه ص ١١٤ إلى ١٢٥ .

(٥٩) هو عبارة عن جواب عن سؤال في موضوع السرقات الشعرية - (الزمان ١٩٣٤) وقد أشار إلى ذلك محمد الحليوي في كتابه « مع الشابي » ص ١٢٧ ، ولم نقف على هذا الجواب لا عند احليوي ولا عند كرّو ولا ضمن أثار الشابي المنشورة إلا لدى توفيق بكار الذي نشر ذلك الجواب ضمن مقالته « مشاركة في دراسة

أبي القاسم الشابي » مجلة الحوليات ، تونس ، العدد ٢ / ١٩٦٥ من ص ٢١٨ إلى ٢٢٢ مع تقديم (من ص ١٩٩ إلى ٢١٧) ركز فيه الدارس على مفهوم الشعر لدى الشابي في « جوابه » السالف الذكر ، وفي أهم كتاباته النقدية الأخرى .

(٦٠) رسائل الشابي ، ٦.

(٦١) نفسه ص ١٠٥.

(٦٢) مذكرات الشابي - تونس : الدار التونسية للنشر ، ط ٤ / ١٩٨٣ ص ٧٠.

(٦٣) رسائل الشابي ، ص ٧٦.

(٦٤) نفسه ، ١٠٥ .

(٦٥) نفسه ، ١٣٢ .

(٦٦) نفسه ، ٤١ .

(٦٧) مذكرات الشابي ، ٦٠ - ٦١ راجع أيضا قوله ص ٦٠ : « مع أنني لست من هاته الطائفة التي لاتفهم من النقد إلا عداء وسبابا ، ولا ترفع قدمها إلاّ لغاية سافلة وغرض دنّيء . ولست والحمد لله من هاته الطائفة ، ولكنني ممن يستمعون القول فيتبعون أحسنه ، وممن يسرون بكل انتقاد لاتكون غايته غير الحقيقة ولامصدره غير الإخلاص »

راجع أيضا رده على الحليوي في إحدى رسائله (رسائل الشابي ص ٧٧) « لاأظن الصداقه تقف إلى هذا الحد في التعرض لحركات العقول ، لأن الصداقة إنما هي ضرب من حرية الروح ويقظة الفكر وانتباه العواطف » .

(٦٨) من رسالة كتبها الشابي إلى الدكتور علي الناصر والطبيب السوري بتاريخ أوت ١٩٣٠ ونشرها لأول مرة أبو القاسم محمد كرو وقدمها بعنوان « الشابي من خلال وثيقة نادرة بخطه ، أو أضواء جديدة حول « الخيال الشعري عند العرب » ، مجلة الفكر ، عدد خاص بخمسينية الشابي ، عدد ٢/ نوفمبر ١٩٨٤ (من ٢١٨ إلى ٢٣٠) ص ٢٢٨.

(٦٩) الحليوي ، مع الشابي ، ٢٩ .

(٧٠) الشابي ، الخيال الشعري ، ١٧.

(٧١) الشابي ، الشعر ماذا يجب أن نفهم منه ، ١٥٠ .

(٧٢) الشابي ، إلمامة . ص ١١٧.

(٧٣) نفسه ١١٨ - ١١٩.

(٧٤) نفسه ١١٩.

(٧٥) نفسه ١٢٣ - ١٢٤ .

(٧٦) نفسه ١١٧.

(٧٧) الشابي ، تعليق على مقال « الشعر في تونس » ص ٥٨ .

(٧٨) الشابي ، الخيال الشعري ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٧٩) نفسه ١٣٦.

(٨٠) نفسه ١٣٨ -١٣٩.
(٨١) الشابي ، تعليق على مقال الشعر في تونس ، ص ٨٤.
(٨٢) مذكرات الشابي ٥٧ .
(٨٣) الشابي ، الخيال الشعري ، ١٧
(٨٤) مذكرات الشابي ، ٧٢ - ٧٣.
(٨٥) محمد الحليوي ، الخيال الشعري ، ٢٦ ٢٧ .
(٨٦) الحليوي ، مقدمة رسائل الشابي ، ١١.
(٨٧) مختار الوكيل ، نقد الخيال الشعري ، ضمن « آثار الشابي » ص ١٧٩إلى ١٨١.
(٨٨) الحليوي . الخيال الشعري ، ٦ إلى ١٨ .
(٨٩) نفسه ، ص ١٩ إلى ٣٤.
(٩٠) نفسه ، ٧ .
(٩١) نفسه ، ٨.
(٩٢) نفسه ، ١٩ .
(٩٣) نفسه ، ٢٤ .
(٩٤) نفسه ، ٢٩ .
(٩٥) الشابي ، الخيال الشعري ، ٢٧ .
(٩٦) نفسه ، ١٣٥.
(٩٧) نفسه ، ١٣٦ .
(٩٨) نفسه ، ١٣٨.
(٩٩) نفسه ، ٢٥ .
(١٠٠) نفسه ، ٧٠ .
(١٠١) نفسه ، ٣٧ .
(١٠٢) نفسه ، ٤٤ .
(١٠٣) نفسه ، ٢٧ .
(١٠٤) نفسه ٢٣ .
(١٠٥) الشابي ، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه ، ١٣٠ - ١٣١.
(١٠٦) الشابي ، يقظة الإحساس ، ١٣٥.
(١٠٧) الشابي ، إلمامة ، ١٢١.
(١٠٨) الشابي ، الخيال الشعري ، ٢٦ راجع أيضا ص ٢٣.
(١٠٩) نفسه ، ١٨ هامش ١ .
(١١٠) نفسه ٢٠.
(١١١) نفسه ٢٨ .
(١١٢) نفسه ٣٨ .

(١١٣) نفسه ، ٧٠

(١١٤) الشابي ، إلمامة ١١٨- ١١٩.

(١١٥) الشابي ، يقطة الإحساس ، ١٣٤ .

(١١٦) الشابي ، الشعر والشاعر ، ١٤١ .

(١١٧) الشابي الشعر والشاعر ، ١٣٨.

(١١٨) نفسه ، ١٣٨

(١١٩) الشابي ،الخيال الشعري ، ٢١.

(١٢٠ نفسه ، ٢٦.

(١٢١) نفسه ، ٢٦ .

(١٢٢) الشابي ، رد على نقد الخيال الشعري ..... ، ١٢٧.

(١٢٣) نفسه ١٢٧ .

(١٢٤) نفسه ، ١٢٧.

(١٢٥) نفسه ، ١٢٧.

(١٢٦) نفسه ، ١٢٧.

(١٢٧) الشابي ، المذكرات ، ٥٦.

(١٢٨) الشابي ، الخيال الشعري ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ، ٥٨.

(١٢٩) راجع ص ٥٨ . من الخيال الشعري ، كيف لم تستقم للشابي فكرة أثر البيئة عندما تعلق الأمر بأدباء الأندلس - راجع كذلك تعقيبه على مقال « الشعر في تونس» ص ٥١ وكيف نقد الإشكالية نقد الإشكالية التي طرحها مستعملا عبارة « قفص البيئة المحدودة » وكذلك « سجن الوسط » .

(١٣٠) راجع الخيال الشعري ص ١٧ وكذلك ص ١١٤ من تقديمه للإلمامة .

(١٣١) الشابي ، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه ، ١٣٢ .

(١٣٢) نفسه ١٣٠ ، عند اعتباره الشعر هو الحياة .

(١٣٣) الشابي ، الشعر والشاعر.

(١٣٤) الحليوي ، نقد الخيال الشعري ، ٣٣.

(١٣٥) مختار الوكيل ، نقد الخيال الشعري ، ١٨١.

(١٣٦) الشابي ، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه ، ١٣٠ - ١٣١.

(١٣٧) الشابي ، الشعر والشاعر ، ١٤١ .

الأدب المقارن والسيميولوجية

عبد الوهاب الحكمي

الأدب المقارن :

لتعريف الأدب المقارن لابد أن نحدد تعريفاً من منطلق المدرسة الفرنسية أو المدرسة الأمريكية وهما المدرستان المشهورتان في هذا المجال. مع أنه ثابت كما أشار رينيه ويليلك في مقاله " اسم وطبيعة الأدب المقارن" بأن الدراسات المقارنة ظهرت في أوروبا مع نهاية القرن الثامن وخاصة في بريطانيا والمانيا وفرنسا ، إلا أنه في فرنسا - والمدرسة الفرنسية لها قصب السبق في هذا المجال - علينا أن نبدأ أولاً بتعريف مصطلح الأدب المقارن.

أ - تعريف الأدب المقارن :

الأدب المقارن في عرف المدرسة الأمريكية هي تلك الدراسة التي تدرس العلاقة بين أدبين مختلفين في قطرين مختلفين مثل الفرنسية والأمريكية، والألمانية والإيطالية فهي الدراسة التي تبحث - على سبيل المثال - بين جوته الألماني وأثره في الأدب الفرنسي أو الكسندر دوماس وأثره على سيرولتر سكوت في الأدب الانجليزي . هذا التعريف قد تشترك فيه المدرسة الأمريكية والفرنسية لكن المدرسة الأمريكية تؤكد أن دراسة الأدب بالفنون الأخرى مثل دراسة العلاقة بين الأدب والفن أوالأدب والديانات والملل والنحل والأدب والفلسفة نوع من الأدب المقارن.

إن الأدب المقارن هو " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية" فالباحث المقارن يقف عند الحدود اللغوية والنوعية ويراقب مبادلات الموضوعات

والفكر والكتب، والعواطف بين أدبين أو عدة آداب، ومن ثم فإن منهجه في البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه ، ومع ذلك فهناك شروط سابقة يجب أن يحققها أيا كان الاتجاه الذي يود السير فيه ، ولابد له في هذا الشأن من «عده» كما يعبر بول فان تييجيم[١] . ويعرف ناقد آخر الأدب المقارن بأنه " الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى وضع أحدهما تجاه الآخر . وإنما يمدنا بمنهاج يوسع من أفقنا لكي يحدد الأعمال الأدبية . إنه طريقة لكي ننظر أبعد من حدودنا الأقليمية الضيقة لكي نميز اتجاهات وحركات من ثقافات قومية مختلفة ولكي نرى العلاقات بين الأدب والنشاطات الإنسانية الأخرى .. في عبارة موجزة الأدب المقارن يمكن أن يعتبر دراسة أي ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب قومي واحد في علاقته مع ظاهرة فكرية أخرى أو أكثر من واحدة " [٢] .

لكن بعض النقاد يحاول أن يوفق كذلك بين مصطلحين عرفا منذ فترة طويلة بتداخلهما وهما الأدب المقارن والأدب العام . كلمة أو مصطلح الأدب العام هو وجد صدى لحديث الأديب الألماني Weltliteratur وترجمته الحرفية الأدب العالمي . جوته يقصد بذلك العالم المثالي الذي يجمع الأدب العالمي في القارات الخمس من ايستلندا إلى نيوزيلندا في بوتقة واحدة وإذابة الحدود القومية والسياسية بين الشعوب . الأدب العام يدرس الظواهر الأدبية المشتركة في مختلف الآداب أو في أدبين أو أكثر بدون التركيز على العلاقة بين هذه الظاهرة في أدبين مختلفين أو أكثر[٣] . العلاقة بين الأدب العام والأدب المقارن هو أن الأدب العام يدرس الظواهر الأدبية بصورة عامة عن الآداب العالمية أو الآداب الأوربية وتطور هذه الظواهر الأدبية عن الآداب العالمية . ولذلك فإنه من الأفضل ألا يسمى تاريخ الأدب العام حتى نكون أكثر دقة في التعبير [٤] الأدب العام يركز على عامل الوقت بمعنى أن الأدب العام يركز على آداب وأعمال أدبية اعتبرت شهيرة من عامل الزمن والتطور التاريخي مثل **الكوميديا الإلهية، ورسالة الغفران ، ودون كيشوت ، والفردوس المفقود** أو العظماء من

المؤلفين الذي أمدهم الزمن والوقت بشهرة تاريخية مثل امرئ القيس والقديس أوغسطين والمتنبي وشكسبير بوكاشيو وشيلي والتيجاني وتوماس مان وفوكونر وفلوبير وغيرهم من الأدباء المشهورين عالمياً . الأدب العام لا يدرس إلا الظواهر الأدبية المعروفة عالمياً في الآداب الأوروبية مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والسيريالية أو الأدباء المشهورين عالمياً ؛ وكلا الاثنين أي الظواهر الأدبية الشمهورة والأدباء العالمين لابد أن يخضعوا لفترة زمنية وتطور تاريخي معين . أما الأدب المقارن ـ فهو يمكن أن يقارن ظاهرة أدبية ثانوية ـ مثل الرواية في الأدبين الانجليزي والفرنسي أو مقارنة أدباء غير مشهورين ولكن تجمعهما ظواهر أدبية مشتركة تجمع بينهما مثل بروجوادسين وازورين في اسبانيا مع كيلر، هيبل وتركلي في ألمانيا. كذلك الأدب المقارن يدرس العلاقة كما ذكرنا سابقاً بين الأدب والدين والفلسفة أو الفن بينما الأدب العام لايمكن أن يقوم إلا على أساس معرفة الظواهر المشتركة والمختلفة في النصوص الأدبية المختلفة فقط . إن الترجمات للآداب العالمية والتي تدرس اليوم في كثير من الجامعات العالمية يمكن أن تدخل في عداد الأدب العام وليس في عداد الأدب المقارن (٥).

ب - المدرسة الفرنسية :

إن المدرسة الفرنسية تعتبر هي الرائد في هذاالمجال ذلك بسبب أن هذا المجال وجد قصب السبق في فرنسا ودرس في فرنسا منذ البداية دراسة جدية ومنظمة . إن بعض النقاد يذهب أن الناقد الفرنس أمبيرAmpére أو الأديب الفرنسي فليمان Abel François Villemain هما أول من استخدام مصطلح الأدب المقارن بصورة علمية محددة . لقد ألقى فليمان في جامعة السوربون في الثلث الأول من القرن التاسع عشر مجموعة محاضرات طبعت في عام ١٨٢٨ - ١٨٢٩ تحت عنوان **وصف الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر :**

Tableau de la Littérature Française au XVIII siéle

ولقد ظهر في أربعة أجزاء في تلك الدراسة استخدمت المصطلحات التالية : وضع مقارن Tableu Compare دراسة مقارنة études comparées تاريخ مقارن Historie Comparée وأدب مقارن Littérature Comparés في سلسلة المحاضرات الثانية والتي طبعت في عام ١٨٣٠ في جزءين تحت عنوان **وصف الأدب في العصور الوسطى في فرنسا وإيطاليا وأسبانيا وانجلترا .**

Tableau de Littérature au moyen å age en Françe en Italie , en Espagne et en Angleterre.

تحدث فليمان عن عدم نضوج الأدب المقارن (٦) .

لقد فاخر فليمان في مقدمته لأحد كتبه " لأول مرة في الجامعات الفرنسية يتم تحليل آداب حديثة متفرعة ، تنبع كلها من مصدر واحد مشترك ، ولم يحدث قط أن انقطعت الأواصر تماماً بين هذه الآداب ، بل على العكس كانت هذه الأواصر تتوثق عبر العصور (٧). أما أمبيير فقد أثنى سانت بييف بأنه كولومبوس الأدب المقارن بسبب أنه كان يعرف العديد من اللغات الأجنبية فقد تحدث عن الأدب المقارن بصورة علمية في الطبعة الثانية من كتابه الذي صدر في عام ١٨٤٦م تحت عنوان درس في الأدب الفرنسي **Cours de Litterature Française** وسبق أن وضع الأسس العلمية للأدب المقارن في محاضرته التي ألقاها في ١٨٣٢م تحت عنوان: **التاريخ المقارن للآداب Comparative History of Literatures** في عام ١٨٩٧ وجد الميلاد الحقيقي للأدب المقارن عندما أسس كرسي له تحت هذا الاسم في جامعة ليون في فرنسا وأسست السوربون في عام ١٩١٠ كرسي للأدب المقارن جوزيف تكست Joseph Texte والذي يعد أول من جلس على كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون وحاضر عن أثر الآداب الألمانية في الأدب الفرنسي منذ عهد النهضة يقول تكست عن علاقة الأدب المقارن بالعلوم الطبيعية : " أنا لا أريد بأي حال من الأحوال أن أربط تاريخ الأدب بالعلوم التطبيقية مثل فروع التاريخ الأخرى . إن تاريخ الآداب

ليس علماً بالمعنى الدقيق للكلمة . ولكنه مثل أي نوع آخر من التاريخ يمكن أن يسمى قانونياً علما من تحقق الشرطين :

١ - الإيحاء إلى غاية عظمى أفضل من الماضي البسيط للمؤرخ أو مشاهديه .

٢ - طرق كل الوسائل للحصول على المعلومات التي توصل إلى نوع من الحقيقية التي تكون الهدف الحقيقي " .

ويعلق تكست في مكان آخر عن فائدة الأدب المقارن للآداب الأوربية بقوله : " وأخيراً بسبب أن منطق الأشياء بعد أن تكون بصورة كافية قارناً ونظرتنا ويمكن أن نقول قطعنا الأعمال الأدبية المختلفة في الأصول القومية، فإن القارئ الأوربي بصورة مستمرة سوف يكون نوع من الرؤيا أو المثال العام ، إنه بصورة محددة ذلك الأدب والذي وصوله نتمناه أو نخشاه، والذي سوف لايكون بصورة محددة انجليزي أو ألماني أو فرنسي أو إيطالي ولكنه بصورة بسيطة أوروبي " (٨) .

إن فلسفة المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن يعارضها بصورة تفصيلية الأديب الفرنسي فريناند بلادنسبرجير Fernand Baldensperger في مقال مطول نشره في عام ١٩٢١م في مجلة Revue de Littérature comparée المجلة الرسمية والناطق الرسمي للمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن تحت عنوان **" الأدب المقارن" " الكلمة والشيء"** Littérature Comparée: **Le Motet** la Chose يوضح فريناند في هذا المقال أن الأدب المقارن حسب المفهوم الفرنسي للمصطلح يحكمه اتجاهان : الأول حيث يرجع إلى العوامل البسيطة التقليدية والموضوعات المختلفة التي تعيش عليها الآداب بدون تحديد جوهري للمادة الأساسية . يعود هذا الاتجاه إلى بعض الطرق الأدبية المفعمة بالروح الشعبية الجماعية يقارن الخرافات الخاصة بين الشعوب أو القصص الشعبية أو الحكايات الدينية . إنه التراث الشفوي الذي يظهر في النصوص الأدبية المكتوبة بعد مدة من الزمن وفترة تطور تاريخي . إن

قصص بدائية مثل قصة **اللحية الزرقاء** وقصة **سندريلا** والقصص البوذية تصور أبعاداً نفسية ويمكن للأدب المقارن أن يستفيد من الأبعاد النفسية والرموز الأدبية التي تصورها هذه القصص المنهج الثاني وهو تحديد العلاقات الوثيقة والظاهرة بين الأعمال الأدبية القومية المختلفة والمؤلفات الأدبية . إنها تكشف ظواهر الاستعارة وتحدد مناطق التأثير الخارجي لكبار الكتاب أنها توضح ما أسماه براند " بالتيارات الكبيرة" التي تخترق الحواجز القومية والوطنية . إنه إسلوب الحساسية الذي يطغى على النوع الأدبي ناقلاً إياه من انجلترا إلى فرنسا ومن فرنسا إلى ألمانيا. إنه يبرهن من خلال التفاصيل الدقيقة الأثر الذي تتركه الأعمال الأدبية الباقية مثل **الكوميديا الإلهية** في التراث الأدبي الفرنسي والألماني والانجليزي وغير ذلك من الآداب العالمية . إن الأدب المقارن حسب مفهوم المدرسة الفرنسية يدرس الظواهر الأدبية المختلفة والعوامل المشتركة بين الآداب العاملية القائمة على المؤثر والمتأثر والصور الأدبية المختلفة بالإضافة إلى تأثير الأعمال الأدبية الأخرى في الآداب العالمية. إنه كما قال برونتير :

" يوجد إذا استطعت أن أقول وحدة حسابية للغاية ، وحدة تكرارية حيث تتساوى أو تتشابه كل الأجزاء . ويوجد وحدة عضوية ، وحدة متغيرات حيث ينتج النفع والنسق من التباين نفسه للأجزاء التي تكونها . فإذا وجد أدب أوربي فإنه لا يكون له إلا معنى ثانوي ومفروض أن يكون أيضاً في الحالة اللاعضوية ، ونحن لم نكونها إلا بهدف تنظيمها ، ونحن لا ننظمها إلا في الحدود التي نفرق فيها بين العوامل المتعاقبة " (١٠) .

جـ المدرسة الأمريكية :

إن أول درس أكاديمي أعطى للأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية قدم بعنوان " الأدب المقارن أو الأدب العام" كان في جامعة كورنيل في عام ١٨٧١م وقدمه العالم شاكفورد Shack Ford وعندما تقاعد في عام ١٨٨٦م لم يحل أحد في مكانه في هذا الكرسي حتى عام

١٩٠٢ . كذلك قدم شالزم جايلي Cherles M. Gayley درس في النقد الأدب المقارن في جامعة ميتشجان مدينة أن اربر من عام ١٨٨٧ إلى عام ١٨٨٩ ودرسه بعد ذلك في جامعة كاليفورنيا حتى أسس قسم خاص باسم الأدب المقارن والذي ضم بعد ذلك إلى قسم اللغة الانجليزية - البداية العلمية الأكاديمية للأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية بدأت عندما تأسس أول كرسي للأدب المقارن في جامعة هارفارد في العام الجامعي ١٨٩٠-١٨٩١وأول أستاذ تولى هذا المنصب هو أرتور ريشموند مارش Arthur Richmond Marsh وقد قدم أربع كورسات . وصف مارش الأدب المقارن في بحث قدمه في اتحاد اللغويين الحديث الذي عقد في مدينة بوسطن في عام ١٨٩٦ بأنه " غير متطور بعد نظرياً " وأنه " مازال محدوداً جداً في التطبيق " ولقد وصف الأدب المقارن بقوله : " ذلك الذي يفحص الظواهر الأدبية بصورة عامة يقارنهم ويجمعهم ويضعهم ويبحث في أسبابهم لكن يحدد نتائجهم " (١١) .

إن المدرسة الأمريكية لاتشترط للمقارنة ظواهر محددة التأثير بين أديبين مختلفين وإنما تنظر إلى الظواهر العامة بين الآداب الأوروبية والعالمية والمقارنة قد لاتبنى بالضرورة بين المؤثر والمتأثر وإنما عوامل التشابه والتلاقي قد تكفي لكي تدرج تحت الأدب المقارن . إن الدارس للملحمة قد يجد عناصر مشتركة في ملحمة **جلجامش وإلياذة هوميروس وانباذة** فرجيل وملحمة **بيرولن** الانجليزية وملحمة **ماهابارتا** الهندية وأغنية **رولان** في فرنسا وملحمة **السيد** في أسبانيا وملحمة **النيلانجنليد** الألمانية.

فعلى دارس الأدب المقارن أن يبحث عن الظواهر الأدبية المختلفة والمشتركة لهذه الملاحم التي تعود إلى جذور قومية مختلفة ومتباعدة تاريخاً وجنسياً (١٢) .

إن الأدب المقارن بالنسبة للمدرسة الأمريكية كما عبر أوسكار كامبل Oscar J. Campell في مقال نشره في عام ١٩٢٦ تحت عنوان " ما هو

الأدب المقارن " " مصطلح الأدب المقارن يثير العاطفة . الدارس الذي يحب أن ينتقل في العلوم سوف يجيبه بصورة عامة . إنها دراسة مع كثير من القوانين الوضعية التي سوف تمده كما يتوقع لكل متذوق فهم بصورة مختصرة وبطريق سهل ، الآداب الحديثة المسهمة . العالم سوف ينظر غالباً إلى المصطلح بدون رضى . سوف يشك بأن المهنة هو حب الأدب المقارن كشكل من الافتراض وسوف يهون في الفضائل الخاصة التي تدعي لطرقه وأهدافه لكي يكون متماثلاً مع تلك التي توارثت في الدراسة العلمية للأدب" (١٣) .

إن الأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية لا يقتصر على الآداب ومقارنتها ببعضها البعض وإنما يدرس العلاقة بين الأدب والدين والأدب والفلسفة والأدب والعناصر الاجتماعية والنفسية التي تؤثر فيه كما عبر عن ذلك فرانك شاندلر في محاضرة ألقاها في عام ١٩١٠عندما قال:

" وكل فكرة الأدب ليست بالضرورة لا تتمشى مع الآداب منفصلة قومياً . في الحقيقة عندما نفكر في صورة العمل الأدبي ككل نحن في الحقيقة ندرك الفوارق القومية . وفي اكتشاف أمثال هذه الفوارق يقع جزء من واجب طالب الأدب المقارن ... واقعياً مصادر الفوارق القومية لابد أن تبحث في العوامل العرقية والجغرافية والتاريخية ودور هذه العوامل على الفن لابد أن يحلل" (١٤) .

إن فلسفة المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن توضحها العبارة التي ظهرت على غلاف العدد الأول من مجلة " الأدب المقارن "Comparative Literature والتي صدرت في عام ١٩٤٩ في جامعة أوريجون وهي المجلة الرسمية لجمعية الأدب المقارن في أمريكا وكندا ومازالت تصدر حتى هذا اليوم من هذه الجامعة ، هذه العبارة التي مازالت تظهر على غلاف المجلة حتى اليوم تقول " مجلة الأدب المقارن تعد منتدى للعلماء والنقاد الذين يدرسون الأدب من وجهة نظر عالمية . هيئة تحريرها تعرف الأدب المقارن

بأوسع معانيه الممكنة وتتقبل مقالات تناقش تداخل الآداب مع نظرية الأدب والحركات والأنواع والقنوات والمؤلفين - منذ العصور الأولية إلى الحاضر .. مجلة الأدب . المقارن ترحب بصورة خاصة بالدراسات الطويلة على المواضيع الشاملة ومشاكل النقد الأدبي " .

د - مناهج البحث في الأدب المقارن :

إن مناهج البحث في الأدب سواء في المدرسة الأمريكية أو في المدرسة الفرنسية متشابهة ومتقاربة وتقوم بصورة عامة على أسس متقاربة، سوف نحاول أن نقارن المواضيع العامة في أربعة كتب مشهورة في الأدب المقارن: كتابين من فرنسا وكتابين من الولايات المتحدة الأمريكية :

١ - **الكتب الفرنسية:** وهما كتاب **La Littérature Comparée** M.F. Guyard وترجمته العربية **الأدب المقارن** تأليف ماريوس فرانسوا جويار وكتاب: **La Litterature Comparee** تأليف Cl- Pichois et A. M. Rousseau والكتابان من خيرة ما يمثل المدرسة الفرنسية . مواضيع البحث في الأدب المقارن في كتاب جويا تشمل : ١ - المؤلفين . ٢ - الأنواع الأدبية. ٣ - المواضيع الأدبية . ٤ - الخرافة . ٥ - التأثيرات الأدبية . ٦ - الأفكار الأوربية العامة في الأدب الأوربي مثل الأفكار الدينية والفلسفية والأفكار الأخلاقية .

مواضيع البحث في كتاب بشاو وروسو يمثل اتجاه المدرسة الفرنسية بدقة إذ إنه يبحث في المواضيع التالية : ١ - المؤلفين . ٢ - الأنواع الأدبية . ٣- المواضيع الأدبية . ٤- الأفكار الأوربية في الأدب مثل الاتجاهات الدينية والفلسفيبة والأفكار الأخلاقية . ٥ - والأشكال الأدبية من وجهة نظر الأدب المقارن بمعنى التأثيرات في أدبين أوربيين أو أكثر من هذه المواضيع . على سبيل المثال الاتجاهات الفلسفية في الأدبين الانجليزي والفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومدى التأثير بينهما ومقدار الاتفاق والاختلاف في هذا الاتجاه الفلسفي ومن جهة نظر

الأدب العام . يعني دراسة الاتجاهات الفلسفية في الأدبين الانجليزي والفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في الأدب الأوربي بصوره ومن وجهة نظر توضيح الاتجاه الفلسفي في أدب هذه الفترة .

٢ - **المدرسة الأمريكية** : ويمثلها كتاب Comparative Literature: Matter and Method **الأدب المقارن : المسألة والطريقة** . وكتاب : Comparative Literature and Literary Theory الأدب المقارن ونظرية الأدب .

ومع أن مؤلف الكتاب الأخير ألماني إلا أنه قد قام بنفسه بترجمة الكتاب إلى الإنجليزية وهو يدرس منذ فترة طويلة في قسم الأدب المقارن بجامعة إينديانا بالولايات المتحدة الأمريكية وقد استخدم مادة هذا الكتاب في مادتين يدرسهما هو في تلك الجامعة من قسم الأدب المقارن وهي مادة " مقدمة لطلبة الدراسات العليا في الأدب المقارن برقم ٥٠١ ومادة مشاكل في الأدب المقارن رقم ٥٤٥ " كما أوضح في مقدمة الكتاب على هذا الأساس فالكتاب يمثل وجهة النظر الأمريكية . المواضيع في الكتاب قسمها كالتالي : ١ - النقد الأدبي والنظرية - ٢ - الحركات الأدبية -٣ - المواضيع الأدبية -٤ - الأشكال الأدبية -٥- العلاقات الأدبية .

أما أهم المواضيع في الكتاب الثاني فهي : ١ - التأثير والتقليد - ٢- الفترات والعصور الأوروبية والحركات الأدبية - ٣- النوع الأدبي - ٤ - فكرة الموضوع الأدبي أو فكرة الأتيمات حسب تعبير مجلة الأقلام العراقية .

نلاحظ تشابه المواضيع في الكتابين اللذين يمثلان المدرسة الفرنسية مع المواضيع في الكتابين اللذين يمثلان المدرسة الأمريكية لكن المواضيع في المدرسة الأمريكية تدرس من ناحية تأثيرات أدبية عامة وأفكار مشتركة في الحركات الأدبية في أوربا بدون التركيز على التشابه والاختلاف أو الفرق بين الحركات الأدبية في أوربا في كتاب الدرج على سبيل المثال مقال عن " الرومانطيقية في بعدها التاريخي" (١٥) . وهو موضوع تحت

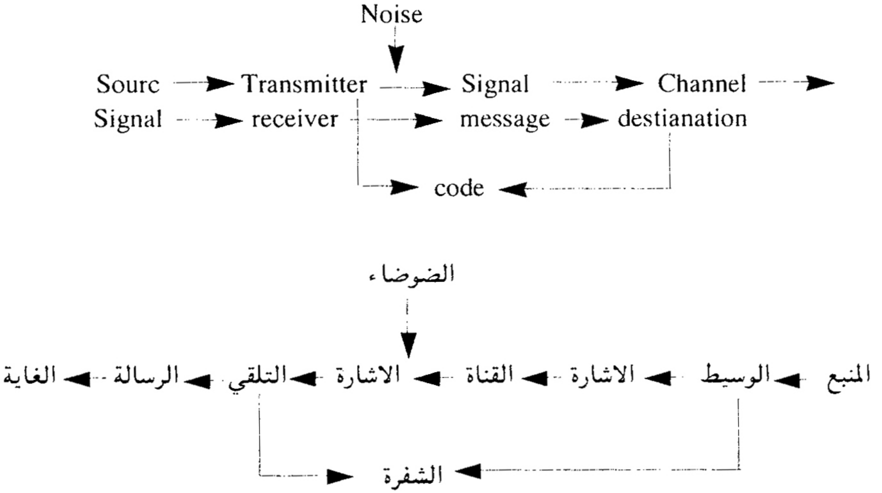
باب الحركات التاريخية . يحاول هذا المقال أن يبحث العوامل المشتركة بين الرومانطيقية في أوربا ليخلص إلى نتيجة وهي أن هناك عدة حركات رومانطيقية في البلدان الأوربية . بمعنى أن الرومانطيقية في فرنسا قد تختلف عنها في ألمانيا (١٦) وهذه الفكرة رفضها رينيه ويلك في مقاله الذي نشره في مجلة الأدب المقارن ثم نشره في كتابه **مفاهيم** (١٧) **Concept**. نجد كذلك فكرة الرومانطيقية ناقشها أيضاً رائد آخر من رواد المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن هنري ريمارك في مقال بعنوان " رومانطيقية غرب أوربا : التعريف والمجال **West European Romanticism : Definition and Scope-** منشور في كتاب الأدب المقارن : **منهج وتوقعات Comparative Literature : Method and Perspective** (١٨).

في نهاية هذا المقال نجد قائمة ببعض الأفكار المشتركة والكتب التي تبحث في مواضيع متشابهة في دول أوربية مختلفة في الفترة الرومانطيقية بالإضافة إلى قائمة مراجع، كتب ومجلات أدبية متخصصة تبحث عن فكرة الرومانطيقة في أوربا. في نهاية المقال ينتهي الباحث بتسع نقاط تبين التشابه الشديد بين فكرة الرومانطيقية في أسبانيا وإيطاليا وميزة الأدب الرومانطيقي في بريطانيا وأن الشخصية التي أثرت تأثيراً شديداً في ظهور فكرة الرومانطيقية في أوربا هو جان جاك روسو وبالتالي هناك رومانطيقية أوربية تجريبية ولكن هذا لايمنع من وجود آختلاف بسيط وهيمنة فكرة معينة في بلد أوربي مثل مفهوم القومية في أسبانيا وإيطاليا عند الرومانطيقين يختلف عنه عند عند الفرنسيين والإيطاليين.

الباحث الفرنسي سوف لايدرس الرومانطيقية من هذا المنطلق وسوف لاينظر إليها من هذه الزاوية وإنما قد يؤخذ على سبيل المثال جان جاك روسو ويدرس تأثيره في الرومانطيقية في فرنسا وفي بريطانيا معتمداً على التفصيلات الدقيقة في هذا التأثير أو يدرس فكرة القومية عن الرومانطيقية في أسبانيا وإيطاليا ويدرسها بصورة دقيقة محددة.

٢ - السيميولوجية

مع أن فكرة السيميولوجية تعود إلى الفكر اليوناني عند الرواقيين وفي الفكر اللاهوتي في العصور الوسطى إلا أنها بدت تبرز كفكرة في بداية هذا القرن عند الفيلسوف الأمريكي بيرس [١٩]. ثم طور هذا المفهوم بعد ذلك فرديناند دي سوسير عندما أشار في كتابه بصورة واضحة "درس في "علم اللغة" أن علما يدرس حياة العلامات في المجتمع محتمل ، سوف يكون جزءً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام. أنا سوف أسميه السيميولوجية (من اليونانية سيمون Sémein إشارة إلى السيميولوجية سوف تظهر ماذا يكون الإشارات ، القوانين التي تحكمهم . بما أن العلم لم يوجد بعد فلا أحد يستطيع أن يقول ماذا سوف تكون ولكن له الحق بأن يوجد. وكان يحجز على أمل من البداية . علم اللغة ما هو إلا جزء من العلم العام للسيميولوجية . القوانين التي تكتشف بالسيميولوجية سوف تطبق على علم اللغة وأخيراً سوف تضع لها مكانا محدداً في نطاق حقائق الأنثربولوجية " [٢٠]. هذا النص يظهر بوضوح أن سوسير كان شاعراً بالعلم الذي سوف يقدمه وأهميته. إن السيميولوجية ليس علماً قائماً بذاته ولكنه طريقة أو منهج لدراسة الإشارات أو العلامات ولما كانت العلامات تكون جميع الموجودات في الحياة إذن فإن السيميولوجية تحاول تقنين الثقافة وتفسير العلامات القائمة في الثقافات الإنسانية وبالتالي تفسير الظواهر الإنسانية المختلفة. السيميولوجية تدرس العمليات الثقافية ككليات اتصال وكذلك فإن هذه العمليات لابد أن تحوي نظام الدلالة أي نظام يكون العلامات والإشارات . إن عملية الاتصال تمر خلال عدة عوامل ومراحل. إن أي عملية من عمليات الاتصال تمر خلال العوامل التالية :



إن عملية الاتصال في أي مظهر من مظاهر الثقافة لابد أن تمر خلال هذه المراحل ولابد للناقد الثقافي أن يحلل هذه العوامل حتى يتكون على عملية الاتصال ونظام الدلالة . لذلك فإن تحليل هذه العناصر من ناحية معرفة الانظمة والشفارات فإنه لابد أن يمر بالمراحل التالية:

١ - مرحلة تحليل العلامات والتي هي محكومة بقوانين داخلية مترابطة. وهذه المرحلة تسمى مرحلة النظام النحوي وهذا يعني معرفة بعض القوانين الداخلية التي تحكم تركيب هذه الاشارات.

٢ - مرحلة معرفة البعد الدلالي لهذه الاشارات وهذه المرحلة تعرف باسم مرحلة النظام الدلالي .

٣ - مرحلة سلوك التجاوب أو الرد على الاشارة وهذا ما يثبت بأن الرسالة قد وصلت.

٤ - مرحلة تلاقي النظام النحوي مع النظام الدلالي وهنا يأتي ما يعرف باسم الشفرة .

لكن الشفرة (Code) ليس بالضرورة أن تكون في نهاية هذه المراحل. فالشفرة الفنولوجية Phonological Code تأتي في المرحلة الأولى ولكن الشفرة الوراثية Genetic Code تأتي في المرحلة الثالثة بينها شفرة النسب Code of Kinship قد تدل على الترابط الدموي وهنا تأتي في المرحلة الأولى ولكن إذا دلت على علاقة الوحدات الأسرية فإنها تأتي في المرحلة الثانية (٢١).

هذه بصورة عامة بعض القواعد العامة لهذا العلم وإن كنت حاولت الاختصار بقدر المستطاع وإعطاء القارئ صورة مختصرة لهذا الفن. ونوضح الآن آراء بعض العلماء المشهورين في هذا الفن.

بعض الأسس التي طرحها العالم الأمريكي بيرس سوف توصلنا إلى بعض جهود النقاد المعاصرين في تحليل بعض النصوص الأدبية وبالتالي الأدب المقارن بناء على قواعد هذه المدرسة يوضح بيرس بأن العلامة تعني موضوعاً معنياً object وتمثل صورة معينة interpretant وبالتالي تصور تحدد العلاقة بين العلامة والموضوع ground يعتقد بيرس بأن تكوين الدلالة يتضمن العلامة (representamen) sign والموضوع object والعلاقة ground يحلل بيرس هذه العوامل الثلاثة وبناء على التركيز على أحد هذه العناصر الثلاثة مثل التركيز على الموضوع يخرج بيرس بما يقرب من ستة وستين صنفا من الإشارات لكن ما يهمنا هنا هو ماأسماه الرموزSymbols والدلائلindices والايقونات Icon . ففي الايقونات يكون تناسق بين الدال والمدلول وفي الدلائل تكون العلاقة حسية وتتابعية زمنيا. فالضربة على الباب تشير بأن هناك شخص يضرب على الباب بوري السيارة يدل أن هناك سيارة أما العلاقة الرمزية فتطلب تفسيراً لأنها علاقة عرفية وهنا تتضح في اللغة. فكلمة شجرة لغوياً تطلب عرفياً ثقافياً وتراثياً لكي ندرك بأن هذه الكلمة تشير إلى هذا المدلول. هذه غير محددة بهذه الصورة ومنفصلة ولكنها متداخلة. وتعتمد على الوسط الذي تستخدم فيه كما وضح رمان باكبسون إشارة المرور على سبيل تجميع الدلالة بأن تشير إلى عمل معين وتجمع الرمز بأن الأحمر يشير إلى الخطر والأخضر ترمز إلى

السلام والأمن وهذا الترابط بين اللون الأحمر والخطورة واللون الأخضر والسلام عرفي ومتوارث [٢٢] .

أما سوسير فكان شاعراً يدور هذا الفن خاصة وأنه يلقي ضوء على اللغة بصفة أن علم اللغة جزء من السيميولوجية . اللغة جزء من النظام الاجتماعي ومرتبطة بالعوامل السياسية والاجتماعية والنفسية في المجتمع. لذلك إذا أردنا أن ندرس اللغة بصورة موضوعية محددة - أي دراسة اللغة بناء على العوامل الصوتية والبيولوجية وهذا ما حدده سوسير. اللغة ما هي إلا رموز للاتصال . مشكلة اللغة هي مشاكل سيميولوجية بالدرجة الأولى [٢٣] . إن الأسس التي وضعها سوسير لعلم اللغة مثل الدال والفرق بين اللغة والكلام ومفهوم العلامة والعلاقات المتراصة ساعدت على وضع الأسس لهذا الفن .

ثم جاء الناقد الفرنسي رولان بارت وطور هذه الأسس في كتابه عناصر السيميولوجية Flements of semiology في هذا الكتاب الذي ألفه رولان بارت في بداية حياته الأدبية والذي يعد أساساً ملخصاً للأفكار التي سبق أن استعرضها سوسير في كتابه **درس في علم اللغة**، وضح بارت مفهوم العلامة اللغوية وغير اللغوية خاصة الفصل الثاني والذي هو بعنوان الدال والمدلول حيث تحدث فيه عن العلامة اللغوية والعلامة السيميولوجية والتي تتكون من موضوع وتستخدم لغرض نفسي معين وبين أن المجتمع هو الذي يحدد عمل العلامة. بين بارت كذلك أن هناك الدال الشفوي verbal sign والدال المكتوب Graphic sign والدال الايقوني أو المرسوم Iconic sign والدال التأشيري[٢٤] Gestural sign بالإضافة إلى أن بارت أشار إلى نظام الملابس وله كتاب مستقل عن نظام الموضة درس فيه ظاهرة تبدل الملابس الصيفية والشتوية وأسباب اختيار الشعوب لنوع معين من الملابس ودرس نظام الطعام ونظام الأثاث. كل هذه الظواهر الاجتماعية درست من حيث الرموز ودلالتها النفسية والاجتماعية. إنها مجموعة من الرموز ومن خلال هذه الرموز نتوصل إلى معرفة التركيب

العقلي لهذه الشعوب بصورة علمية محددة وهذا ما تحاول التوصل إليه السيميولوجية[٢٥] . كذلك في كتابه أساطير Mythologies استعرض فيه في القسم الأول بعض الأساطير الحديثة مثل المصارعة ولعب الأطفال وقصص الأطفال وسيارة الستروين الفرنسية الجديدة. وفي القسم الثاني من هذا الكتاب درس تركيب هذه الأساطير من الناحية الاجتماعية والنفسية وما ترمز إليه. إذن فالأسطورة رمز يدل على وضع معين بين بارت شكل ومضمون والتكوين الدلالي للأسطورة من الناحية اللغوية والناحية الانثربولوجية . إذن فهي جزء من السيميولوجية. إن بارت بهذه الدراسات طور مفهوم السيميولوجية معتمداً أساساً على سوسير إلا أنه يختلف عنه فقط في نقطة أساسية واحدة. سوسير كما أشرت سابقاً يعتبر علم اللغة جزء من السيميولوجية جزء من علم اللغة ولكي نكون دقيقين فإنه ذلك الجزء الذي يغطي أكبر الوحدات الرمزية في المقال [٢٦]. إن بارت خير من ساهم في تطوير السيميولوجية في الدراسات الثقافية واللغوية والأدبية . وسوف أعود في القسم الثالث من هذا البحث إلي تحليله لقصة بلزان سراسين تحليلاً لغوياً يوضح رمزية ذلك النص وبث رموزاً وعلامات لغوية وثقافية ونفسية في النص الأدبي ، والذي نشر في كتابه س/ز S/z .

إن خير من طبق عناصر السيميولوجية على النص الفني وخاصة الأدبي هو الناقد الروسي المعاصر جورج ليتمان Jurij Lotman .

لقد حاول ليتمان في كتابه بناء النص الفني **The structure of the Artistic Text** أن يستعرض تركيب النص الأدبي كنوع من الرموز ووسيلة الاتصال بالإضافة إلى أن النص الفني مشحون بالرموز النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. إذن فالنص الأدبي رمز للمجتمع الذي ينتمي إليه. وتحليل النص بالصورة التي اقترحها ليتمان توضح الطريقة العلمية الموضوعية لفك رموز أو ألغاز المجتمع. ليتمان يعتقد بأن الفن نوع من اللغة .

إن نظام يسعى إلى تأسيس اتصال بين طرفين يمكن أن يسمى لغة. الفن ينقل أو يحمل رسالة معينة. إذن فهو لغة. اللغة إما أن تكون :

(١) طبيعية مثل الفرنسية والانجليزية والعربية.

(٢) لغة صناعية مثل لغة العلوم وإشارات الطرق .

(٣) وقد تكون لغة ثانوية - نظام لغوي ثانوي بني على اللغة الطبيعية الأولى .

اللغة الفنية كنوع من الرموز السيميولوجية بنيت في العصر الحديث على تركيب اللغة الطبيعية فالموسيقى والسينما تستخدم العلاقة الرمزية والعلاقة النموذجية والعلاقة المتراصة في اللغة (٢٧) . النص الأدبي يكون نظماً قائماً بذاته .

إن النص يتكون من معان متداخلة ومترابطة والدراسة المتأنية الدقيقة للنص تظهر النظام الذي يكون ذلك النص . يحلل ليتمان إحدى الخطب الدينية الروسية ويوضح أن هناك ثلاث طبقات من المعاني في هذا النص وتظهر هذه المعاني نتيجة معرفة الأفكار المتناقضة والمتعارضة في المرحلة الأولى نجد أن الحرية متناقضة مع العبودية.

لمعرفة العناصر البنائية للنص لابد أن ننظر إلى نقطتين . الشرط الأول وهو أن الكاتب يجمع كلمات بصورة دلالية وقواعدية صحيحة والشرط الثاني أنه يختار من عدة عناصر يختار النص الذي يكون معنى في الجملة. ليتمان يقصد بالعناصر . عوامل لغوية وموسيقية ودلالية تتضح في النص الشفرة على سبيل المثال. في تحليل النص الأدبي نتبع الخطوات التالية حتى نصل إلى التركيب السيميولوجي للنص الأدبي ويمكن تلخيص الخطوات في التالي :

١ - تجزيء النص إلى مقاطع نحوية مثل التونيم، المورفيم، السطر، الاستروقية وذلك في النص الشعري وإلى الكملة ، الجملة ، القطعة، والفصل في النص النثري .

٢ - تجزيء النص إلى مقاطع دلالية مثل نوعية الشخصيات وترتيبهم في مجموعات متقاربة ومتشابهة في الصفات والعادات .

٣ - استخراج عناصر التكرار في الشعر على سبيل المثال.

٤ - استخراج عناصر الاستمرارية .

٥ - استخراج عناصر التكرار مع أعلى درجة في التساوي والتقارب.

٦ - استخراج العناصر الدلالية المتقاربة والمختلفة حتى يمكن الوصول إلى العناصر الرئيسية المتعارضة في النص الأدبي طالما أن ليتمان يؤمن بأن معرفة التركيب السيميولوجي للنص الأدبي يتم بواسطة التعارض.

٧ - فحص الأبعاد الدلالية للتراكيب النحوية في النص.

هذا المنهاج النحوي والدلالي الدقيق لتحليل النص الأدبي يؤدي إلي معرفة التراكيب الثقافية الرئيسية المغمورة في النص الأدبي وبالتالي معرفة الأبعاد السيميولوجية لذلك النص [(٢٨)] .

النص الأدبي له محاور دلالية نموذجية هي :

١ - عنصر التكرار وقد تبنى إما على التساوي أو التتابع.

٢ - التكرار على المستوى الفنولوجي وهذه تظهر في النص الشعري على سبيل المثال عن طريق الرنة الموسيقية في البيت الشعري .

٣ - التكرار على المستوى الوزني وهذه أصبحت تعرف بدراسة احصائية للفونيم والمورفيم والتقطيع الوزني للقصيدة الشعرية.

بعد هذا التصنيف والجمع الاحصائي لهذه العناصر في القصيدة الشعرية على سبيل المثال نريد أن نعرف ما هي علاقة التكرار بالمعنى؟ إن التكرار يفيد في إعطاء معاني وأبعاد جديدة للقطعة الموسيقية وفي قراءة القصيدة الشعرية ويساعد على استيعاب البعد الدلالي والموسيقي لتلك القصيدة . إن النص الأدبي أي نص أدبي يتكون من عناصر نصية أي من داخل النص الأدبي وتدخل في تركيبه وتكوينه وعناصر خارجية

مثل الظواهر الاجتماعية والنفسية التي تحيط القارئ في أثناء اتصاله بذلك النص ، وأبعاد نفسية واجتماعية واقتصادية ، بين النص كمرسل وبين القارئ كمستقبل (٣٠) . هناك كذلك محاور نحوية للنص الأدبي المحلل الأدبي لابد أن ينظر إلى النص الأدبي كوحدة محاور نحوية ويقطعه إلى عناصر نحوية متشابهة . بمعنى أنه لابد أن يحصى بطرق احصائية الأفعال والأسماء وحروف الجر ومن ثم حروف العلة والحروف الصحيحة وتكوينها في مجموعات متشابهة . في القصيدة الشعرية لابد أن ينظر الناقد الأدبي إلى تركيبات الفونيم والمورفيم في الكلمات في السفر الشعري إذ إن هذه التركيبات تؤثر في الوزن الشعري وفي الرنة الموسيقية للقصيدة وموسيقى الشعر جزء من معناه أو على الأقل لها تأثيرها المباشر في استجابة المستقبل لذلك النص الشعري ودرجة الاستجابة للنص الأدبي تؤثر في تكوين المعنى الذي يكونه الناقد لذلك النص. بعد تحليل لبعض القصائد الروسية من ناحية النحوية ينتهي ليتمان بتعريف الاستعارة بأنها نوع من التنافر بين التركيب الدلالي واللغة الطبيعية . تركيب الاستعارة يربط وحدتين دلاليتين مستقلتين (٣٠). هنا لابد أن أشير هنا أن ليتمان يردد بعض أفكار سبق أن طرحها رومان ياكبسون في الكتاب الذي نشره باشتراك مع موريس هول بعنوان **أساسيات اللغة** Fundamentals of Language ومقاله **علم اللغة وعلم الشعر** Linguistics and Poetics وطبق هذه الأفكار عندما حلل مع ليفي ستراوس قصيدة الشاعر الفرنسي بودلير (٣١) ، القطط.

بعد ذلك ينتقل ليتمان في الفصل الأخير من كتاب بناء النص الفني إلى مناقشة المشاكل الإنشائية للنص الفني. إن كل عمل لابد له من إطار بسبب أن العمل الفني هو صورة منتهية ومحددة عن عالم لاينتهي ولايحدد. إن العمل يترجم صوراً من صور الحياة غير المحددة ويضعها في إطار محدد. إن إطار العمل الفني يحدد بالبداية والنهاية. طالما أن هذه صورة محددة من الواقع غير المحدد فلابد أن يكون لها بعد مكاني معين .

عناصر البعد المكاني في النص الأدبي تتكون من الظاهرة ، الأعمال التي تشاهد وتحدث في النص، الشخصيات والمعاني المختلفة التي تبرز في النص وعناصر المكان مثل الغرفة والشارع وغير ذلك من عناصر. هذه العناصر تربط مع بعضها البعض في النص الأدبي عن طريق عوامل مكانية مثل الاستمرارية وعدم الاستمرارية بالإضافة إلى المسافات. هذه الظواهر وغيرها من الحبكة والشخصيات والحدث واخلاق وصفات الشخصية هي التي تحدد النص الأدبي عن النص غير الأدبي أو الفني. هذه العناصر الفنية هي التي تبين لنا أن هذه قصة وإذا لم تتوفر هذه العناصر فإننا ندرك أن مثل هذا يمثل قطعة صحفية أو مقالة . هناك بالإضافة إلى العناصر السابقة، أربع احتمالات مبنية على التعارض بين النص الأدبي والنص غير الأدبي وهذه الاحتمالات :

١ - الكاتب يؤلف نصًا أدبيًا ويدركه القارئ على أنه نص أدبي.

٢ - الكاتب يؤلف نص غيرفني ولكن القارئ يدركه بصورة فنية .

وذلك مثل النصوص التاريخية والدينية للثقافة القديمة وثقافة العصور الوسطى .

٣ - الكاتب يؤلف نص فني ولكن يصعب على القارئ أن يصنفه مع أي نوع من أنواع الأدب فيدركه على أنه غير فني .

٤ - نص غير فني ويدركه القرئ بأنه نص غير فني.

لمعرفة خصائص الكلمة في النص الفني وخاصة القصيدة الشعرية يمكن معرفة دورها الدلالي والنحوي في القصيدة عن طريق التعارض وبالتالي بهذا المنهاج نتوصل إلى خصائص الكلمة في النص الشعري وبالتالي خصائص الكلمة في النص الفني وهي التي تميزها عن النص غير الفني . في تحليله لقصيدة دينية للشاعر ليرمينتوف في عام ١٨٢٩ نجد المتعارضات التالية :

(١)	(٢)
....	الأرض
الأزلية	العبودية (عالم الفساد)

النور	الظلام
الحياة	الموت
الخير	الذنب
الواقع	الظلال

1	11
......	the earth
eternity	Transotoriness
	(corruptibillity)
Life	death
the good	sin
Reality	Shadow

بهذا المنهاج يستطيع الناقد أن يحدد الصفات المميزة للنص الفني(٣٢).

المنهاج الذي .قدمة ليتمان يبين أن النص الأدبي يتكون من نظام معين والفنان عندما يوجد النص الفني إنما يكون نظاماً. هذا النظام لابد أن يتبع نظاماً ثقافياً قائما وقواعد متعارف عليها لذلك لايوجد نص فني بدون قيود وقواعد. والواقع أن المدارس الأدبية التي تحاول أن تحلل من قيود الفن القائمة. هي لاتسعى إلى التحلل من أي قيود فنية وإنما في الحقيقة تقوم بوضع قواعد فنية جديدة . إن النتيجة هي أنه لايوجد نص فني بدون قواعد. ذلك هو الفراغ الذي يتكون بدون قواعد. إن النتيجة التي انتهى إليها ليتمان يمكن أن تلخص في النقاط التالية وهي التي أوردب في نهاية كتابه .

بناء النص الفني :

١ - الكاتب يختار اللغة والتراكيب لنصه الفني . فإذا أراد أن يؤلف قصيدة فلابد أن يتبع قواعد معينة وإذا أراد أن يولف قصة فعلية أن يتبع قواعد معينة ومحددة.

٢ - النص يمثل عدة لغات . عندما يكتمل النص الأدبي نجد أنه له معاني متعددة.

٣ - لغة النص الفني تتبع لقواعد معروفة في الفن ولكن في نفس الوقت تسعى إلى الخروج عن تلك القواعد.

إن حركة وحياة النص والمعلومات التي يبثها تتكون عن طريق هذا التفاعل بين اتباع القواعد الفنية المتوارثة والسعي في نفس الوقت للخروج عن تلك القواعد ديناميكية النص تتولد عن طريق التفاعل بين اتباع تلك القواعد والخروج عن تلك القواعد يبدو أن ليتمان يردد في هذه النتيجة ما سبق أن أشار إليه ت.س. اليوت في مقاله " التراث والموهبة الفردية " "Tradition and the Individual Talent" من أن الكاتب الموهوب يدرس التراث ويتبع قواعده وفي نفس الوقت يعيد تفسير التراث وتركيبه . ودرجة الإجادة في الكتابة عند اليوت تأتي عن طريق تحقيق هذه الازدواجية بين اتباع التراث وإعادة تفسيره عن طريق إضافة جديدة إليه. وهذا هو المفهوم الذي أشار إليه الناقد الفرنسي رولان بارت في كتابه **درجة الصفر في الكتابة Writing Degree Zero** في فصل " ما هي الكتابة" What is writing? في صفحة ١٧ وصفحة ١٨ من أن الكتابة بالطريقة التي يتبعها تضيف جديداً إلى الأسلوب الذي يتبعه ذلك الفن شعراً أو قصة. إن الكاتب عليه أن يختار أسلوبه في الكتابة من التراث المعروف وفي أثناء عملية الكتابة هو يضيف إلى ذلك الأسلوب .

٤ - النتيجة الرابعة وهي أن كل ثقافة لها قواعد اقتصادية وثقافية ونفسية وسياسية هناك أيضاً قواعد نفسية تعرف ما هو الشعر؟ وما هو الرسم؟ وغير ذلك من الفنون النص يلخص هذه القواعد ويصور الرموز الثقافية. إذن فتفسير وتحليل النص الفني نهدف منه إلى معرفة القواعد الفنية التي كونته والرموز الثقافية التي ترجمت عن الحياة بصورة عامة وثقافته بصورة خاصة في ذلك النص الفني (٣٣) .

٣ - السيميولوجية والأدب المقارن

من مناهج البحث في الأدب المقارن سواء في المدرسة الفرنسية أو المدرسة الأمريكية الاعتماد على تحليل النص الأدبي وماعرف في اللغة الفرنسية L'exptication de Textes هذا المنهاج كما وضحه سيمون جوفيه يعتمد على التحليل اللغوي للقصيدة. لقد اختار قصيدة غنائية فرنسية في عام ١٥٧٨ واختار قصيدة للشاعر الانجليزي الأيرلندي بتس ظهرت في عام ١٨٩٣ بعنوان الورد، افترض المعد أن بتس قلد القصيدة الفرنسية معتمداً على ثلاثة أمور توضح هذا التقليد والمحاكاة بالإضافة إلى المقارنة بينهما وتباين التأثير المتبادل معتمداً في ذلك على: ١- القيمة ٢- الحركة ٣ - الشخصيات . لقد اعتمد في هذه المقارنة على تحليل الكلمات وبعض التركيبات المجازية لكي يوضح محاكاة بتس لقصيدة هيلين الغنائية بالإضافة إلى معرفة التأثير المتبادل بينهما [٣٤] .

ولنأخذ على سبيل المثال دراسة شخصية تاريخية مؤثرة في الآداب الأوربية مثل شخصية هياتيا والتي هي إغريقية الأصل مصرية الميلاد والنشأة وكانت رئيسة جامعة الاسكندرية. وبسبب كمالها في العلم والخلق أصبحت شخصية أسطورية لأنها كانت على كمال وجمال في الخلق والخلق ولاقت مصيراً بشعاً على يد المسيحيين وبسبب أنها عاشت في عصر حافل بالمتناقضات . فجامعة الإسكندرية كانت مأوى الارستقراطية الفكرية التي كانت توفق بين الأساطير اليونانية ونظريات الفلسفة المجردة ونرى بالاضافة إلى ذلك سلطان العقيدة مسيطرا على قلوب الناس. كانت توجد عقلية حرة وتوجد عقلية تؤمن بالتعصب الأعمى وكان يوجد تكالب على الشهوات عند الأغنياء . وكان يوجد عزوف وزهد عند الرهبان. كان هناك الفقر المدقع إلى جانب الغنى والثراء الفاحش لهذه الأسباب والمتناقضات اتخذ ديدور وفولتير في فرنسا وقد لاحظ وكنجلي في بريطانيا عن هذه الشخصية التاريخية مثالاً لعصر التناقض والصراع بين الخير والشر وبين القيود والحرية [٣٥] . ن. س. اليو وشعراء المدرسة الرمزية في فرنسا مثل

مالارميه وبودلير. ووجه المقارنة بينهما مبنى على أساس تقديم صورة شعرية مضغوطة مبينة على المفارقات وتناقضات تحتاج إلى عهد في التفكير وبعد في التصور (٣٦) .

إن هذا المنهج في الأدب المقارن والذي يعتمد على تحليل النصوص سواء كانت قصائد شعرية أو روايات تاريخية معتمدة على التحليل اللغوي لنص القصيدة الشعرية والقصة والذي عرف في فرنسا باسم L'ex-plication de Textes هو الواقع متأثر بمنهج الشكلية الروسية الذي ظهر في روسيا وأوربا الشرقية في بداية هذا القرن . وبمنهج النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية . وهو الواقع صورة بدائية أو أولية أومرحلة متقدمة من البنيوية ثم السيميولوجية. إن ماقدمه سيمون جوفيه في تحليله لقصيدة بتس ومحاولة البحث عن تركيبات لغوية وصور شعرية يثبت من خلالهامحاكاة هذه القصيدة، هيلين التي كتبت في القرن السادس عشر الميلادي يعتبر مرحلة أولية للمنهج الشامل الواسع الذي قدمه ليتمان والذي سبق أن شرحته في نهاية الجزء الثاني من هذا البحث.

لقد تطور ما عرف بتحليل النص والشكلية والنقد الجديد إلى ماعرف بالنبيوية والسيميولوجية . إن السيميولوجية كما وضحها ليتمان أو كما أشار ريفاتير في كتابه **سيميوتيك الشعر** **Semiotics of Poetry** يعتمد أساساً على التراكيب اللغوية والمستوى الصوتي للقصيدة الشعرية وهذه سوف تكون أعظم مشكلة تواجه الأدب المقارن ... كيف ؟!!

ريفاتير يعرف القصيدة الشعرية وافترض من الناحية السيميولوجية بأن القصيدة الشعرية من ناحية التركيب الداخلي تظهر اكتفاءها الذاتي بنظام فعللة من الكلمات ومعادلتها اللفظية بأنها تستبدل الحقيقة كما لو كانت إشارة إلى كلمات (٣٨). ريفاتير في تحليله لقصائد الشاعر الفرنسي Goutier يبين لنا أن العلامة الشعرية تمر بمرحلتين : مرحلة أولية يدرك فيها النص على أنه عالم متضارب متناقض من التراكيبات اللغوية ثم المرحلة الثانية التي يدرك فيهاالقارئ الترابط اللغوي الداخلي للنص الشعري .

المرحلة الأولى تمثل مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية هي المرحلة السيميولوجية أي المرحلة التي يصبح فيها النص علامة شعرية (٣٨). بهذا المنهاج لابد أن يدرك النص الأدبي على أساس أنه عالم متكامل من الصور اللغوية والصوتية وبهذا ينتقل النص من المرحلة الحسية المجردة إلى المرحلة المادية. إن السيميولوجية بهذا التحليل اللغوي تقوم على أساس ثلاث متناقضات الغياب عكس الحضور والسيموتوكية عكس الظاهرية والمجرد بالمادي (٣٩) المشكلة التي سوف تخلقها السيميولوجية للأدب المقارن هي أن مقارنة النصوص لابد أن تكون بنفس اللغة ، إن التحليل يعتمد أساساً على اللغة والتراكيب اللغوية ولذلك فإن ترجمة النص سوف تجعلنا ندرس رموزاً مختلفة خاصة إذا اتبعنا منهاج ليتمان الذي يحاول أن يتعرف على رموز النص ثم يحاول بعد تكوين تلك الرموز اللغوية في النص الأدبي أن يتعرف على عقلية الشعوب ومعرفة التركيب العقلي والنفسي والاجتماعي لشعب مامن خلال تراثه الأدبي . لقد قال الجاحظ قديما بأن الشعر لا يترجم وذلك بسبب الموسيقى الشعرية التي تعتمد على الفوتيم والمورفيم لمقاطعه الشعرية هذه جزء من اللغة من الصعب نقله من لغة بل هو في عداد المستحيل . وإدراك ليفي ستراوس هذه الصعوبة عندما أشار في مقاله " الدراسة البنائية للأسطورة " بأن الشعر نوع من الكلام الذي لا يمكن أن يترجم إلا على حساب تشويه خطير ، بينما القيمة الأسطورية للأسطورة محفوظة في أسوأ الترجمات (٤٠) .

ما أريد قوله في هذا المقام أن هناك محاولات جيدة وموفقة من بعض الأدباء العرب والمستشرقين في تطبيق السيميولوجية على التراث العربي وهي تعد نوعاً من الأدب المقارن وخاصة حسب تعريف المدرسة الأمريكية.

لكن حبذا لو أن هذه المحاولات تقوم على النصوص العربية الأدبية في لغتها العربية بدلاً من تقديمها على نصوص مترجمة باللغات الأوربية . لاشك أن كمال أبو ديب قد قدم أبعاداً جديدة في دراسته البنائية والسيميولوجية لمعلقة لبيد بن ربيعة العامري لكنه حلل نصا شعرياً مكتوباً باللغة الانجليزية غير النص الأصلي للقصيدة . إذن فكيف

نستطيع أن نقول إن النص الأصلي يحمل نفس الرموز التي تشير إلى حياة الصحراء ورؤية البدوي في تكوين الكون؟ لابد أن نصل إلى نتائج من خلال التركيب الذي يحتفظ بتلك الرؤية الخاصة(٤١) . لقد توصل ريموند شندلن إلى أبعاد جديدة في شعر المعتمد بن عباد ولكن نتائج النص في اللغة الانجليزية تختلف تماماً عن أبعاد النص في لغته الأصلية العربية(٤٢) . ماري بتسون قدمت دراسة فريدة لبناء القصيدة الجاهلية ولكن تلك دراسة مبنية على أنغام صوتية ... غير الحركات اللفظية والصوتية في اللغة الأم- العربية - وفي التعريف الذي لجأت إليه ، إن الحركات الصوتية مبنية علي أساس حركات الصوت ومخارج الحروف في اللغة الانجليزية وليس في اللغة العربية . لذلك فإن الرسوم البيانية التي وضعت لرسم حركة القصائد الجاهلية الخمس التي درستها في كتابها لاتعبّر عن حركة القصيدة العربية الجاهلية وإنما تعبر عن حركة القصائد التي درستها ماري بتسون (٤٣) .

هذا في مجال الشعر ولكن ماذا يقال عن النثر ؟ الواقع أن السيميولوجية تعتمد أساساً على التركيب اللغوي لذلك فإن النتيجة والحكم بالنسبة للنصوص النثرية سوف يكون مثل حكمنا على النصوص الشعرية . إن الدراسة التي قدمها بارت لقصة سراسين للكاتب الفرنسي بلزاك وتقسيم القصة إلى خمسة شفرات ومن ثم تقسيهما إلى ٥٦١ اليكس وهذا اليكس يعتبر وحدة لغوية ، لذا فإن الترجمة سوف تخل بتركيب النص وتجعلنا أمام وحدات لغوية جديدة . دراسة نيكتا السيف **لليتمان** والبواعث في النص وجهده العظيم في تقسيم التيمات والبواعث على جميع حكايات ألف ليلة وليلة ومن ثم الخريطة التي وضعها في الملحق الأول والتي توضح تطور الشخصيات هي دراسة رائد بحق ولكن طبقت على النصوص الفرنسية (٤٤) . ما قامت به جيرهاردت في دراستها عن حكايات ألف ليلة وليلة تعتبر حسب اعتقادي أشمل دراسة عن الحكايات لكن دراستها لبناء الحكايات في الفصل الخامس من الكتاب وتوزيع القصص إلى أنواع أدبية حسب الغرض الأدبي مثل حكايات الجريمة وحكايات بنيت على النص الانجليزي (٤٥) .

أنا لا أنكر قمية وفضل وروعة هذه المقارنة والتي أعطت بعداً جديداً للأدب العربي وهذه ميزة الأدب المقارن لكن أبين هنا مشكلة أدبية ونقدية تخلقها السيميولوجية والمدارس النقدية الأخرى التي تعتمد على التحليل اللغوي - وهذا هو اتجاه جميع المدارس النقدية الحديثة - للأدب المقارن . إن إدراك النص بناء على تركيبه اللغوي وعلى الحركات الصوتية في الكلمة الشعرية وعلى حروف العلة والحروف الصحيحة وتجاورها أو بعدها عن بعضها البعض، بالإضافة إلى القوتيم والمورفيم كدلالاة على الرنة الموسيقية في القصيدة الشعرية والتي هي جزء متوارث مع اللغة أمر واضح في التحليلات السيميولوجية، وهذا التطبيق اللغوي خاص بكل لغة.

إن الأدب المقارن يمكن أن يثري من منهاج البحث النقدي السيميولوجي . جوناثان كولر يوضح بأن السيميولوجية تعلمنا كيف نقرأ النص الأدبي وهي في الأساس طريقة لقراءة النص الأدبي. السيميولوجية في الأدب يمكن أن تبني على افتراضين : الأول : أن الأدب أو النص الأدبي يدركه القارئ كمظهر للدلالة والاتصال ويشير إلى معنى يوجده القارئ من النص . الافتراض الثاني : وهو أن القارئ هو الذي يضع الدلالة التي يهدف إليها . الدلالة في النص الأدبي تتكون بلا رموز موجودة في النص ولكن القارئ هو الذي يحول هذه العلامات إلى متحركات حية . إذن فالأدب المقارن يمكن أن يثري من الوسيلة ومن الطريقة والمنهاج (٤٦) . يمكن أن تحلل قصيدة بالانجليزية وقصيدة بالفرنسية أو بالعربية والألمانية مع بقاء النص في لغته الأصلية انه أمر أدركه بعض علماء الأدب المقارن. نجد أن سيمون جونيه حلل قصيدة هيلين في نصها الفرنسي وقصيدة بتس في نصها الانجليزي . المترجم الذي ترجم مقال ياكبسون وليفي ستراوس عن تحليل قصيدة القطط لبودلير ترك بعض الكلمات في نصها الفرنسي وخاصة عند تحليل المقاطع الصوتية. غريب لم يدرك هذا السر دارسو الثقافة والأدب العربي من عرب ومستشرقين؟ .. ألم يدركوا سر اللغة الشاعرة ...؟



المراجــــع

١ - م.ن جويار ، الادب المقارن . ترجمة الدكتور محمد غراب . راجعه الدكتور عبد الحليم محمود . (القاهرة ، لجنة البيان العربى ، ١٩٥٦م) ص ٥٠ وانظر الاصل الفرنسى فى سلسلة Sais-JE الفرنسية العدد ٤٩٦.

.F. Guyard. La Litterature Comparree (Paris: Presses niversitaires de France, 1969) p. 12.

. A. Owen Aldridge ed. Comparative Literature: Matter and Method. (Urbana: University of Illionois Press,1969)p.1.

. Austin Warren and Rene Wellek. Theory of Literature. 3rd. ed. (New York: A Harvest Book, 1956) pp.48-49.

. Simon Jeune. Litterature generale et Litterature Comparee: essai d'orientation . (Paris: Lettres Modernes 1968)pp.4-6.

. Newton p. stallknecht and Horst Frenz, ed., Comparative Literature: Method and Perspective. Reuised eelistion (Corbondale: Southern Illinois University Press, 1971) pp.10-13.

. Rene Wellek. " The Name and Nature of Comparative Literature" Dicriminations: Further Concepts of Criticism. (New Haven: Yale University Press, 1970) pp. 10-11.

٧- نقلا عن الدكتور شوقى السكرى" مناهج البحث فى الادب المقارن " عالم الفكر م ١١، ع ٣ ص ٢٥.

- Cited in Ulrich Weisstein. Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction. (Bloomington: Indiana University Press, 1973) Translated from German by william Riggan in collaboration with the author. pp.172-173.

- Fernand Boldensperger. "Litterature comparee" Revue de Litteratu Comparee. Vol. 1 , 1921 pp. 1-29.

١٠- نفس المصدر ص ٢١-٢٢.

11- Ulrich Weisstein. Comparative Literature and Literary Theory . pp. 208-209.

١٢- شوقى السكرى . مناهج البحث فى الادب المقارن ص ٣٣-٣٤

13- Ulrich Weisstein. Comparative Literature and Literary Theory. p.214 .

14- Ibid., p.212.

15- A. Owen Aldridge ed. Comparative Literature: Matter and Method. pp. 61-89.

16- Ibid., p.88.

17- Rene Wellek. Concepts (New Haven: Yale University Press) pp.

18- Newton p. Stalknecht and Horst-Frenz ed., Comparative Literature : Method and Perspective . pp.275-311.

١٩- امينه رشيد "السيموطيقا : مفاهيم وابعاد" مجلة فصول ج ٢ عدد ٣ ص ٤١-٥٣.

20- Ferdinand de Soussure. Course in General Linguistics. (New York: Mc-Graw- Hill Book Company, 1966.) p.16.

21- Umberto Eco. A Theory of Semiotics .(Bloomington: Indiana University Press, 1979.) p.7, 8, 33, 36, 37.

22- Terence Haekes. Structuralism and Semiotics. (Berkeley: University of Colifornia Press, 1977) pp.126-130.

23- Ferdinand de Saussure. Course in General Linguistics pp. 15-16.

24- Roland Barthes. ELEMENTS OF SEMIOLOGY . Translated by: Annette Lavers and Colin Smith. (Boston: Beacon Press, 1970) pp. 35-57.

25- Ibid. pp. 25-34.

26- Ibid. p.11.

27- Uurig Lotman. The Structure of the Artistic Text. Translated by Ronald V roon (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1977) Michigan Slavic Contribution pp. 7-9.

28- Ibid., p.66.
29- Ibid., p.78, 92 , 93.
30- Ibid., p.104 , 106 , 107, 119, 134, 135.
31- Ibid., pp. 198-208.

٣٢ - كتاب ياكبسون وموريس هول ، نشر في طبعة ثانية في باريس

Roman Jakobson andMorris Halle. Fundamentals of Language. Second editions Paris; Mouton The Hague, 1975.

اما مقال ياكبسون Linguistic and Poeties فقد نشر في كتاب :

Richard and Fernande de George ed., The Structuralists from Marx to Levi- Strauss. New York: Anchor Books, 1972. pp. 85-121.

ويلاحظ ان قد ترجمت كلمة Poetics الى علم الشعر والسبب ان هذه الكلمة ترادف بالانجليزية كلمة The Science of Poetry او The Science of Literature والواقع انها تعني القواعد العلمية للشعر او الادب على اساس ان كلمة الشعر تصح جميع فنون الادب . ويمكن ان تترجم كذلك الى فن الشعر حسب ترجمة كتاب ارسطو . اما مقال ياكبسون وليفي ستراوس التحليلي لقصيدة بودلير القطط فالاصل الفرنسي نشر في مجلة ...

"Les Chats, de charles Baudelaire" L'Homme, II, Jan.-avril, 1962, pp. 5-21.

ولهذا المقال ترجمة باللغة الانجليزية وهي التي رجعت اليها مع بعض المقارنات بالنص الام في الفرنسية ، وهي منشورة في كتاب :

The Structuralists From Marx to Levi- Strauss.pp.124-146.

33- Jurig Lotman. The Structure of Artistic Text. p.210 , 212, 217, 231-243 , 346, 287.

34- Ibid., pp. 297-300.

35- Simon Jeune. Litterature generale et litterature comparee: essai d'orientation. pp. 110-118.

٣٦ - الدكتور محمد غنيمي هلال . الادب المقارن (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٢م ،) ط. الرابعة ، ص ٣٢٤ - ٣٢٥ .

37- A.Owen Aldridge ed., Comparative Literature: Matter and Method. pp. 90-103.

38- Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. (London: Methuen & co. Ltd., 1980) p.132.

39- Ibid., p.165.

40- Robert Scholes. Semiotics and Interpretation.(New Haven: Yale University Press, 1982.) P. 25 .

41- Claude Levi-Strauss. Structural Anthropology.(New York: Bosic Books, Inc., Publishers, 1963.) p.210.

42- Kamal Abu-Deeb. " Toward a structural Analysis of Pre-Islamic Poetry" . International Journal of Middle East Studies. Vol. 6. No.2..pp. 148-184.

43- Raymond p. Scheindlin. Form and Structure in the Poetry of Al-Muta Mid IBN Abbad. Leidin E&J? Brill, 1974

44- Mary Cotherine Batescn. Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Pre Islamic Arabic oces. Paris: Mouton, 1970 .

45- Nikita Elisseeff. Themes et Motifs Des Mille et Une [illegible]: Essai de Classification. Beyrouth: Institut francais de Damas, 1949.

46- MIA I. Gerhardt. The [illegible] study of the Thousand and one Nights. Leiden: E.J. Brill, 1963.

وأنظر عرضا قدمه لهذا الكتاب د. عبدالوهاب علي الحكمي في مجلة الفيصل العدد ٦٠ نيسان - ابريل ١٩٨٢م.

47- Jonathan Culler. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literatu Deconstruction. (Ithaca: Cornell University Press, 1981 pp. 48-49.

التناصية

ليون سومفيل

ترجمة - وائل بركات

١ ـ التناصية والنقد الجديد

١ ـ ١ جماعة تيل كيل

يمكن النظر إلى كتاب رولان بارت "عن راسين" الذي ظهر عام ١٩٦٣ على أنه الحدث الأهم الذي أسهم في اكتشاف النقد الجديد، وذلك بسبب ما دار حوله من جدال ونقاش، وما سبب من خصومات نقدية بين أبرز أعلام النقد آنذاك. من ذلك مثلاً الندوة التي عقدت عام ١٩١١ والتي أظهرت تعددية التيارات النقدية التي يزعم أصحاب كل منها أنه حامل لواء النقد الجديد[١].

من جهة أخري، قامت جماعة التفت حول مجلة تيل ـ كيل[٢]، وسمت نفسها جماعة الدراسات النظرية، بعرض خلاصة لجهدها الجماعي الذي يحمل عنوان "نظرية الجمع" (عام ١٩٦٨)، ووقع على المقالات كل من ميشيل فوكو، رولان بارت، جاك ديريدا، أعلنت هذه الجماعة آنذاك أنه من الضروري "تجاوز الحرف، الشكلي أو البنيوي" (تيل ـ كيل ١٩٦٨: ٧)*.

بوضوح أكثر، رغب هؤلاء النقاد والمفكرون القول: إننا لا نريد أن نقف عند الدرس الذي وصلنا من الشكلانيين الروس الذين ترجمت أعمالهم مؤخراً من قبل تزيفان تودوروف، وقدّموا إلى الجمهور الفرنسي من خلال نتاجات رومان جاكبسون[٣] الذي يعد الأبرز بينهم.

تميز شعار مجموعة تيل كيل بكلمة هي " الكتابة " Ecriture التي تقابل عندهم كلمة " الأدب "، علي الأولى أن تقوم بتفكيك الثانية وذلك باسم ماركس وفرويد.

كما يبدو من عرض "نظرية الجمع"، يرغب كتّابها بالتخلي عن مفهوم " الشعر" أو " الخيال " اللذين يهتمان بإظهار شخصية (مبدع العمل الفني) أو بإبراز العالم الواقعي.

" إن الكتابة في وظيفتها الابداعية ليست تمثيلاً" (تيل كيل ١٩٦٨: ٩).

اللغة في حالتها النصية تدخل في "فضاء" يفوق كفاءة اللغوي. فتفلت منه. إنه فضاء تنظمه مفومات ذات طابع دلالي Sémiotique بمعنى آخر، كما تقول جوليا كريستيف، إنها ذات طابع غير قواعدي Para grammatique كما يسميه سوسور، وتناصّي في الجوهر، حسب باختين.

١ - ٢ الفضاء النصي

إذا كان الفضل يعود إلى جان ستاروبنسكي لإثارته الاهتمام النقدي عام ١٩٦٤ بسوسور من خلال دراسته " الجناسات عند سوسور " ، فإن السبق يرجع إلى جوليا كريستيفا في وضع مصطلح التناصية Intertextualité في الاستخدام معتمدة علي الاستبصار المعمق الذي استخلصه من ميخائيل باختين في دراساته حول دوستيوفسكي (١٩٦٣) ورابليه (١٩٦٥).

ويعتمد مفهوم "العلامية غير القواعدية" في مبدئه على سوسور وباختين حين يؤكد على الطابع الشواهدي Citationnel للنص الأدبي: كل خطاب Discours يكرر آخر، وكل قراءة تشكل بنفسها خطاباً. في الحدث تترافق ثلاثة عناصر: الفاعل - الكاتب والفاعل - المتلقي ومجموعة النصوص السابقة التي تحدد المعالم الخاصة "للفضاء" الذي ينتمي إليه نص ما.

إن العلاقة الرأسية للنص بسياقه [أي علاقته بما سبقه] تضاعف العلاقة الأفقه للكاتب بقارئه، فهذا الأخير يهتم عند قراءته لنص كاتب ما بالحوار الذي بدأه المؤلف مع أعمال معاصريه أو سابقيه. إن النص الأدبي لا يفصح عن التدليل Signifiance إلا من خلال قراءة جدولية Tabulaire، بينما يتعلق المعنى (اللساني) بالتنظيم السطري Lineaire للمقطع الكلامي. عندما يبدو أن صوت المؤلف يشكل المصدر الوحيد لما يقوله أو يقدمه عند تولستوي)، لكن ما هو هام على مستوى الرواية الواقعية نراه عديم الجدوي في الخطاب الأدبي: فبوضعه في إطار الحوارية Dialagisme لا يتاح المجال للكاتب لتقرير الصح من الخطأ، الجيد من السيىء نيابة عن شخوصه Personnages (دوستيوفسكي). إن الحوارية تراهن علي البيشخصية Intersubjectivite [ما بين شخصين أو أكثر]، وهذا ما تطلق عليه كرستيفا التناصية: "يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل Transformation عنه. وبدل استخدام مفهوم البيشخصية يترسخ مفهوم التناصية، وتقرأ اللغة الشعرية [الأدبية] بصورة مزدوجة على الاقل (كريستيفا ١٩٧٨:٨٥).

تعود هذه السطور إلى عام ١٩٦٦، ويظهر واضحا تنبؤ كريتستيفا بمستقبل مفهوم التناصية الذي لن يتوقف عن تلقي آراء تصالحية وتوفيقية وذلك وفق توجهات الكتاب الذين أسرعوا إلى تبنيه مثل آريفي، تودوروف، جينيت، ريفاتير وغيرهم. وسيعود تودوروف بهذا الصدد إلى زمن دخول أعمال باختين إلى فرنسا:

"إن اعتماد القراء على عملي باختين عن دوستيوفسكي ورابليه، حرَض على الوقوع في أخطاء كبيرة في شرحها، وقد نظر إليهما كنصين يمثلان كل شيء دون أن تبدو العلاقة بينهما واضحة تماما.(تودوروف ١٩٨١:١٠).

"إن وقوف كريستيفا إلى جانب باختين في المعركة التي أعلنتها مجموعة تيل ـ كيل في نهاية الستينات لا يمنع من تصحيح القراءة التي قدمتها آنذاك عن هذا العالم السيميائي الروسي الكبير"[٤]. لكن هذا لا يقلل أبداً من القيمة العملية للمفهوم في الإطار الحالي للنقد. فقد امتلكت التناصية، بكونها أداة تحليل، الحق بالحضور في مجالات بعيدة جداً عن النقد الجديد، وهو ما أسفت له كريستيفا عام ١٩٧٤:

"بما أن هذا المصطلح (التناصية) استخدم في الغالب بالمعنى المبتذل (أي لنقد مصادر نص ما)، فإننا نفضل له معنى المناقلة "Transposition (كريستيفا ١٩٨٥:٥٩ ـ ٦٠).

٢ ـ نموذج تطبيقي: التناص عند جاري*

عندما ظهر عام ١٩٧٢ كتاب ميشيل آريفي المخصص لـ " لغات جاري " في سلسلة " أطروحات وأعمال " لجامعة نانتير ـ " التجربة السيميائية الأدبية " ـ طالبت مكتبة بلياد بنشر الأعمال الكاملة لهذا الكاتب وهذه شهادة تقدير "للطريقة العملية" التي يتسم بها التناص الجاري [نسبة إلى جاري] في العمل النقدي.

إننا لا ننظر من آريفي أن يوافق أعمال جماعة تيل ـ كيل، وهو يشير منذ البداية إلى رفض كريستيفا وأصدقائها لخصوصية النص الأدبي يكشف عن موقف أيديولوجي. من جهته فإنه يسلم بالأصالة الكاملة للخطاب الأدبي (بالمعنى الجاكسوني: أي أدبيته)، وبمقدرة علم اللسانيات على الأخذ بعين الاعتبار هذه المادة المعرّفة بهذا الشكل من قبل.

٢ ـ ١ بدهيات منهجية

٢ ـ ١ ـ ١ ليس للنص الأدبي مرجع: هذه البدهية الأكثر حضوراً، وفق رأي المؤلف عند النقاد الشكلانيين أو الجنوبيين، ويجب قبولها مع

بعض التعديل والتغيير: النص الأدبي يملك دليلاً مرجعياً، وهو "لا يقتضي أبداً أن يكون النص الأدبي محروماً كلياً من علاقات مع الواقع الخارجي، لكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرمز والمرجع، ولذلك يجب أن توصف بطريقة مختلفة" (آريفي: ١٨).

هل كان جاري يتوقع هذه النتائج التي توصل إليها السيميائيون؟

يقترب آريفي من الاعتقاد بذلك، خاصة عندما يرفع من شأن عرض كتبه جاري في (المجلة البيضاء عدد ١٥/١٠/١٩٠٢) حول حادث قطار وقع في مدينة آرلو. يضع آريفي هذا العرض في مصاف "نص أساسي في السيميائية الأدبية". وقراءة هذا العرض تسمح بدحض آلية المزاج الخاص للكاتب، وتؤكد أيضاً استبعاد المرجعي لصالح النص المتداخل:

"إن الابرة هذه الأداة البسيطة، هي المادة الأساسية الخفية والمرعبة لكل التقنيين في آرلو. تحكي الأزمنة القديمة إن جملاً اجتاز ثقب هذه الأداة الصغيرة جداً من المعدن، مع بعض الصعوبة طبعاً. إن التاريخ ـ بحسن نيته ـ لم يكتم عنا هذا الأمر" (ص ٨٧).

٢ ـ ١ ـ ٢ النص الأدبي هو لغة إيحائية

إذا اتفقنا مع هيلمسليف[٥] بأن لغة الدلالة الحقيقية Dénotation تصنع من علاقة Relation (R) بين التعبير Expression (E) والمضمون Contenu (C)، فإن الصيغة (ERC) حين تطبَق على نص جاري السابق، لن تأخذ بعين الاعتبار سوى خط واحد للمضمون: هو ما حدث في آرلو عام ١٩٠٢.

مع ذلك هناك خط ثان للمضمون يوازي الأول، لكنه لا يمكن أن يفهم أو يدرك دون العودة إلى مفهوم التناص ومعرفة المرجع الآخر. وهكذا يتم التأكد من انتماء النص الأدبي إلى مجموعة من اللغات الإيحائية، كما يعرفها اللغويون، وقد صاغها رولان بارت منذ عام ١٩٦٤ بالشكل

التالي: (ERC) (تعبير ـ علاقة ـ مضمون)، صم (RC). إن نص جاري يتضمن مضمونين: الأول حقيقي والثاني إيحائي، وتتكون خطة التعبير عن الثاني من مجموعة التعبير والمضمون للغة الحقيقية. ويبدو هنا منطقياً عدّ التناص "مكاناً لظهور مضمون الدلالة الإيحائية" (ص ٣٨).

حين يقرّ آريفي بأن، "تعريف النص الأدبي كلغة إيحاء أمر متفق عليه" يخلص إلى أن دراسة التناص يجب أن تحلّ محل دراسة النص، لأن الأول لا يهدف إلا إلى معرفة الثاني:

"إذن سنقول في المحصلة إن المادة المعطاة هي النص، وان المادة البنائية هي التناص. وتماشيا مع مسلمة هيلمسليف بأولوية البنائية علي الموجود، فإننا نعطي هنا اهتمامنا الرئيسي للتناص" (ص ٢٨).

٢ ـ ٢ بنية التناص.

بدل الدخول في علاقات مع الواقع الخارجي ذات الميزة المرجعية، كالتالي تحدثنا عنها في (٢ ـ ١ ـ ٢)، يقوم النص الأدبي على مقولة أنه ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، ويعرف التناص في مبدئه "كمجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى" (ص ٢٨).

إذا كان العرض الساخر لخطأ في التوجه جمع قصة حقيقية (حادث قطار) وأخرى إيحائية Connoté (كما وردت في الكتب القديمة)، فإنه من الواضح أن ما يعطي نص جاري أدبيته المثالية هو طغيان القصة الثانية على الأولى (٢ ـ ١ ـ ٢).

إن أولولية البنائية تلبي دون شك مطلباً منهجياً، فهل من اللازم للوهلة الأولى ـ المحافظة على هذه الأولوية بصورة تبدو وكأنها لا يُستغنى عنها في شرح النص المعطى؟

يعود تعريف لغة الإيحاء Connotation في صيغته الأكثر كمالاً إلى هيلمسليف: [٦] " إننا نعرف لغة الإيحاء بأنها لغة ليست علمية، لكن واحداً من وجهيها أو الاثنين معاً هما لغات.... ".

وبذلك يمكن للتناصية أن تعمل على وجهين مختلفين هما التعبير والمضمون ٢ ـ ٢ ـ ١" يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصاً آخر (ص ٢٧).

ولإيضاح هذه الحالة يحيلنا آريفي إلى "رحلة من باريس إلى باريس عن طريق البحر". تقوم شخصية جاري في "إيحاءات الدكتور فوسترول وآراؤه" بإبحار متخيل من جزيرة إلى أخرى، مثلما يفعل "بيتيكس" (وهذا تلميح لملارميه)، أو كإبحار "هير" (حيث يتعرف قارىء ذلك العصر على مؤلف "عصا جاسب" هنري دو رينييه الذي أعطى لأبطاله أسماء مثل هيرماس، هيرموجين، هيرموكرات... إلخ). وتؤكد تلميحات أخرى أن المعارضة Pastiche هنا تقوم بعملية تبديل المضمونات: إن لغة جاري لا تملك مضموناً خاصاً بها سوى ما استعارته من ملارميه أو من رينييه.

إذا اقتصر نص جاري علي الدلالة الحقيقية فقط فإنه يبدو مقتصراً على مشهد الجزر التي ينتقل بينها الأبطال، أما عندما يغتني بالدلالة الإيحائية، فإنه يصبح إعادة لنص آخر. وإذا كانت الصيغة (ERC) تدل على الدلالة الحقيقية، فإنه من الضروري وضعها في علاقة .....(ERC)R مع المضمون (وهو عمل ملارميه أو رينيه) الذي يشكل مستوى التعبير، ويكون لدينا بذلك: (ERC) R (ERC)، وربما أن القسم اليميني من الصيغة يحيل إلى لغة أدبية (إذاً إيحائية). فبإمكاننا أن نعيد كتابة الصيغة كالتالي: [(ERC) RC] R (ERC).

٢ ـ ٢ ـ ٢ "بصورة معاكسة، يمكن لنص أن يحوي، كخطة تعبير، نصاً آخر (ص ٢٧). وهذه حالة أخرى تظهر بأقل ما يمكن من المصادفة عند جاري، يستشهد آريفي بما تقوله واحدة من الشخصيات في "الأيام والليالي": يجد أحمقٌ دائماً صبياً (ص ٧٩). في هذه الصيغة المبتورة،

وهي من البحر الشعري لبوالو (أصلها: يجد أحمق دائما صبيا أكثر غباء منه يعجب به)، يظهر واضحاً أصل هذه الصيغة في مستوى التعبير. وبالتالي تصبح الصيغة كما يلي: (ERC) R [(ERC) RC].

٢ - ٣ اتساع التناص

يثبت آريفي ببراعة فائقة أن أعمال جاري "القيصر الدجّال" ١٨٩٥، و"آبو ملكاً*" ١٨٩٦، و"آبو مقيداً" تشكل تناصاً Intertexte واحداً، وقد رمى جاري إلى ذلك بملء إرادته، فنجد "آبو ملكا" في فصل من " القيصر الدجّال " لكن بصورة مصغرة، وهذه عملية سيقابلها الدارس اللغوي بـ "تحويل اندماجي " (ص ٢٧). وليس من شك أن موضوع " آبو ملكا " تعرّض في " آبو مقيداً " لتغيير كامل. وبهذا الصدد لابد من ذكر " التغيير الحذفي " الذي يقع على بعض الكلمات حين تنتقل من النص الأول إلى النص الثاني.

هل تقدم اللسانيات التحويلية (تشومسكي) نموذجاً يأخذ بالحسبان هذه التحولات؟

يقرّ آريفي بنفسه أن تطبيقها على العلاقات التناصية يحافظ على "طابع مجازي خاص" (ص ٢٧).

ويتطلب هذا التقييد البحث في مجال آخر هو حقل التحليل العلمي للسرد الذي عرضه غريماس Greimas، مثل المفهومات التي تستطيع أن تؤطر بنظرية علاقات التشابه الشكلي Isomorphisme بين النصوص التي يتضمنها التناص. الفائدة التي تجنى من مثل هذه العملية على مستوى الشرح والتفسير تظهر بجلاء عند آريفي، ودليل القرينة بين " آبو ملكا " و" القيصر الدجال " التي تؤدي إلى النتيجة التالية:

"إن المضمون الحقيقي لـ "آبو ملكا" لا تتضمن أي عنصر جنسي. في التناص القائم بين هذا النص و"القيصر الدجال" نجد بعض الوحدات -

عبارات وأفعال ـ موجودة في النصين معاً. لكن لهما في الثاني مضموناً جنسياً مباشراً وواضحاً، مما يقودنا إذاً إلى القول بوجود وحدات ذات مضمون جنسي إيحائي في النص الأول " (ص ٣٧).

ومهما يكن من تردد الكاتب أو حيرته في الاستعانة بنماذج من مجالات أخرى مثل السردية أو التحليل النفسي البعيدين عن عمله كلساني، فإنه [آريفي] في دراسته لـ " لغات جاري " يستحق التقدير لوضعه التناص في مركز اهتمامات السيميائية الأدبية، ولعرضه ، بل إضافة لذلك ـ تحديد التناص كموضوع يحتاج إلى اهتمام وتأسيس، بدل تصنيفه، على غرار ما فعل باختين، في " الوحدة المميزة لخطابات عصر ما " أي تاريخ الثقافات (تودوروف ١٩٨٤:١٠١).

٣ ـ تناصية ورمزية

قدّم ظهور كتاب تودوروف "ميخائيل باختين" رواية حقيقية للمعلومات المتعلقة "بأهم مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية وأكبر منظّر للأدب في القرن العشرين" (ص ٧).

لابد من الاعتراف بأن الكاتب اعتمد على نصوص شاملة وكاملة، وهنا يجب الإشارة إلى أن مجموعة من أعمال باختين نشرت تحت أسماء لمساعدين له! إن دراسة إنتاج باختين وحياته تسمح بمعرفة مختلف مراحل تفكيره الذي نشأ وتكون من خلال علاقته بتيارات مختلفة ومتناقضة أحياناً كالشكلانية والظاهراتية والماركسية والسوسيولوجيا واللسانيات... وغيرها (تودوروف ١٩٨٤:٩٦). مع ذلك، هناك إشكالية لم تغب عن مسيرة تفكير باختين، وتظهر وكأنها "جوهر أيديولوجي في بحثه" يفسرها تودوروف بقوله:

"يبقى مبدأ الحوارية موضوعه الدائم مهما كان الموضوع الذي يعالجه" (١٩٨١: ٢٦)، ومنذ عام ١٩٦٧، (انظر كريستيفا ١٩٧٨)، أخذت كلمة التناصية تعبر عن المبدأ.

من جانبه، يميز تودوروف بين الحوارية Dialogisme كمنهج للتفسير، والتناصية كمكوّن ضروري لمشروع الاتصال Communication. إنه يحامي بقوة عن نقد قائم على البحث، أو - الأفضل - نقاش حول مقدار الحقيقة (" هل معه الحق؟ ") بدل أن يقتصر فقط على تحديد المعنى (ماذا قال؟" كما يتساءل النقد التقليدي). بقي ألا نخلط النقد الحواري المستقبلي مع النقد القصائدي الذي يكرّس نفسه للتأكيد " معي حق " (١٩٨٤: ١٨٧). هذه هي رؤية مشروع باختين.

فيما يتعلق بالتناصية بمعناها الدقيق، يريد تودوروف لها "تطبيقاً منتظماً" (لكثرة انتشارها في كل مكان يخشى أن تنتقل من حقل الأداة المفهوماتية إلى مجال الأداة المشتركة)، ويقترح المؤلف لذلك تصنيفها في نموذج جديد (انظر ٣ - ٢). وهنا تلتقي القراءة المسماة رمزية، والتي يدافع عنها تودوروف منذ زمن طويل، مع افتراضات الحوارية.

٣ - ١ نظام التناص في العبارة.

الاهتمام الخاص الذي أولاه باختين للتناص بمعناه الدقيق جعله واحداً من مكوّنات الاتصال (اللغة في الخطاب). ويحاول تودوروف أن يجري مقارنة بين المخطط S chéma الذي يمكننا أن نقيمه من خلال أعمال باختين والآخر المعروف عند رومان جاكبسون(٧).

	جاكبسون			باختين	
	سياق			موضوع	
مرسل إليه	رسالة	مرسل	مستمع	عبارة	متكلم
	صلة			تناص	
	مدوّنة			لغة	

يظهر تعليق تودوروف (١٩٨١:٨٦) الاختلافات الأساسية بين المخططين. باختين يرفض استخدام " مدوّنة " Code و"رسالة " Message لأنهما بالنسبة إليه لغة خاصة بمهندس الاتصالات البرقية. مع ذلك فإن "الصلة " Contact لا يجب أن تنفصل عن " العبارة " énoncé لأن هذه الأخيرة تعرف للوهلة الأولى بأنها وسيلة اتصال بين المتكلم والمستمع.

سنقول، وفق تعبير باختين. إن "العبارة" تحدد موضوعها Object (الذي يفهم كمرجع)، وتعبر خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم Locuteur بالنسبة للغة Langue، فهو هذا "المعطى" Donné المسبق الذي يستخدم "كأداة " Moyen تسمح للعبارة بأن تصبح هدفاً (المنشأ) Créé وهكذا، يعكس ما يلاحظ عند جاكبسون، تبدو اللغة كعامل Facteur يتميز عن المستويات الأخرى: ما هو من نظام اللغة ينتمي إلى منظومة Systéme من الإشارات Signes حاضرة دائماً، أما ما هو من نظام "العبارة" فيدل على حدوث Événement وحيد، يتصف بعدم إمكانية تكراره، ويؤكد الدور الذي يؤديه "التناص" و"المستمع" هذا الرأي. فـ "العبارة" يقدمها "المتكلم" في نهاية عملية يستبق فيها ردود فعل مستمعة، وإذا لم يوجد هذا المستمع، فإن دوره محفوظ من خلال الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتكلم. هناك استثناء حصل يشير إليه باختين وهو حالة آدم الخاصة. إما ماعدا ذلك فكل عبارة تأخذ جانباً مما قيل من قبل: التناص هو هذا المكان الذي يجب أن ترتبط فيه الـ "أنا" Je مع "الآخر" L'autre ولنضف أن الـ "أنا" عند باختين لا يمكنها أن تخلط كليا مع مبدع Créateur العبارة:

عندما يتحدث الفرد يتوقف عن كونه المنتج (أنا عملية القول) ليصبح الانتاج (أنا عملية قول العبارة):

" إذا رويتُ (شفوياً أو كتابياً) حدثاً عشته قبل قليل، فإنني بروايتي (شفوياً أو كتابياً) هذا الحدث أكون مسبقا خارج هذا الفضاء ـ الزمن الذي وقع فيه الحدث. قطعاً لا يتم التطابق مع النفس، فإن تماثل أناي"

"أنا " التي أرويها أمر متعذر ومستحيل بمقدار صعوبة أن يشد شخص شعره بنفسه" (باختين، منقولة في ص ٨٢ ـ ٨٣).

يبدو بالمحصلة أن "المتكلم" منعكس في العبارة. ومن المشروع العودة من هذا الانعكاس إلى الشخص الحقيقي شريطة أن يبقى حاضراً في الذهن التمييز بينهما والذي توضّح في عملية القول. ولأن العبارة دائماً بشخصية، وتناصية فإنها لا تكون أبداً منولوجاً Monologue بل هي حوار Dialogue، وهي لا تنتمي إلى اللغة بقدر ما تنفتح على العالم الاجتماعي، عالم القيم، إنها تسيّر الايديولوجيا. عندما يتقلص حجم الايديولوجيا والتناصية، فإننا ننقطع عن مجال العلاقات الشخصية أو العلوم الإنسانية لتدخل في مجال العلوم الطبيعية (انظر ص ٩٩).

٣ ـ ٢ تناص ورمزية لسانية

في عام ١٩٧٨ قدم تودوروف نظريته في شرح المعاني غير المباشرة المرتبطة بسياق عملية القول، في "رمزية وشرح" ودعَمها بإيضاحاته التي تؤكد بصورة عملية مصداقية هذه النظرية في أنواع من الخطاب. توقف اختيار المؤلف عند "رمزية" Symbolisme و" رمزية " Symbolique (" إنني أخصص اسم رمزية لسانية لمجال المعاني غير المباشرة، أما درسة هذه المعاني فإني أخصص لها كلمة " رمزية اللغة " ص "١١)، ويعود هذا الاختيار إلى أسباب تبدو مرتبطة بالتأثير المفرط للسانيات (البنيوية) في الدراسات الأدبية، ويأسف تودوروف لأن السيميائية تنظر إلى كل "رمزي من خلال مرآة اللسانيات" (A١٩٧٨:١٥). ويخلص إلى القول:

"لا يبدو لي أن السيميائية مقبولة إلا حينما تكون مرادفة لرمزي" (A١٩٧٨:١٦) يجب القول أن هذا الرأي قلّما اتُّبع، وهو دون شك تبسيط للخلاف أكثر مما هو رفض للنزاعات المظهرية.

علينا أن نوضح أمراً آخر ايضاً، فبقصره التناصية على نقد المصادر اختار تودوروف معالجة نظرية باختين تحت عنوان مختلف ("سياقات عامودية وأفقية" (A۱۹۷۸: ٦٣)، لكنه لم يكن يرمي إلى جرّ هذه النظرية إلى تجزيء لا يقوم بالغرض. هذان السياقان، كما أكد باختين، يحيل أحدهما إلى اللغة والآخر إلى العبارة. إن الأصل البعيد لهذا التمييز يعود إلى شلير مارشير* (انظر (A۱۹۷۸:۱٥٠)، وسيبدو أن الأمر متعلق أكثر بتاريخ الأفكار كما قدمه تودوروف نفسه في "تظريات الرمز" (۱۹۷۷).

٣ ـ ٢ ـ ١ الأساس الرمزي

ببحثه عن إثبات أن المعنى غير المباشر(٨) مرتبط بالتقابل بين لغة/ خطاب، يعرض تودوروف توزيع حقل الرمزي إلى المجموعات التالية:

عملية قول وعبارة، تناصية، خارج التناصية Extratextualité، تناصية داخلية Intertextualité، سياقات Contextes: عامودية وأفقية، ويمثل ذلك التجربة الأولى للاهتمام بمختلف عوامل الاتصال (٣ ـ ١).

٣ ـ ٢ ـ ١ ـ ١ عملية قول وعبارة

يستشهد تودوروف بهذه الجملة لاناتولي فرانس: "البطاريق أول من حمل السلاح في العالم. خنازير البحر أيضاً"(في (A۱۹۷۸:٥٩).

تبدو قراءة العبارة متناقضة، مما يتطلب مباشرة تجاوز المعنى الحرفي ـ غير المقبول ـ لإيجاد آخر متصل برؤية معينة لكاتب هذا القول.

عند التدقيق نجد أن الكاتب أغفل (بسخرية) الإشارة إلى أن عبارته تنتِج بنفسها عبارة أخرى، وإلاّ لكان بالإمكان وجود (قراءتين ممكنتين: "أكدت البطاريق امتلاكها أول سلاح في العالم. أكدت الخنازير البحرية أيضاً امتلاكها أول سلاح في العالم").

وكما أشرنا سابقاً لا يقصد تودوروف هنا إلاّ الحالات - المحددة - حيث يتبع المعنى المباشر أو غير المباشر لعمل ما إلى ارتباطه بعلاقة مع عمل آخر ("جاك القدري" و"تريسترام شاندي")، مع جنس أدبي (دون كيشوت وروايات الفروسية)، مع عصر (مدام بوفاري والأدب الرومانسي)، ويمكن لهذه العلاقة أن تكون تقليداً Imitation أو تحريفاً ساخراً Parodie.

٣ - ٢ - ١- ٢ خارج التناصية وتناصية داخلية

سنتحدث عن تناصية خارجية عندما يستفيد العمل الأدبي من صيغ رمزية مكونة مسبقاً خارج نطاقه. بذلك يعرف - دون الحاجة للقول - أن موليير بتصويره لدون جوان يعرض لعلاقة غرامية. بالمقابل سيعمد الروائي الواقعي إلى الاشارة إلى التضمينات الرمزية المتعلقة بشخصية ما أو بوصف مشهد أو موضوع معين، والتي لا يوجد منها ما يندرج تحت عنوان تأثيرات غير مباشرة ونصية داخلية. قد يحدث أن تكون هذه التضمينات واضحة وبيّنة: تودوروف ((١٩٧٨A:٦٢) يكشف عن طريقة بروست أو كونستان في إنهاء شرح ما بواسطة أمور ذات طابع عام.

٣ - ٢ - ٢ سياقات عامودية وأفقية

لهذين السياقين صلة أكثر عمومية من المجموعات الأخرى (٣ – ٢ - ١) لأنهما يذكّران بالتقابل الذي يبني مخطط Schéma الاتصال برمّته، أي

ما ينتمي إلى المعطي Donneé (وهو منظومة اللغة والمحيط الاجتماعي الثقافي) وما ينتمي إلى المنشأ Creé (الخطاب كإرسال وتلق لعبارة تعطي معنى) (١-٣). من أجل الايضاح، نتابع التعليق الذي كرّسه تودوروف لطرفة نقلها فرويد تودوروف (A١٩٧٨:٢٩٠): "هذه الفتاة الشابة تذكرني بدريفوس فالجيش لا يثق بنزاهته".

"أي آلية سنتبع لاختيار معنى أول، ثم معنى ثان؟ يمكننا أن نميز هنا بين سياق أفقي Syntagmatique (هو المضمون في الجمل المتجاورة أو في الحالة القولية) وسياق عمودي Paradigmatique (المعرفة المتبادلة بين متكلمين اثنين والمجتمع الذي ينتميان إليه). واحد من هذين السياقين يمكنه اقتراح المعنى المعطى، والآخر يفرض المعنى الجديد. وغالباً ما تظهر الأمثلة العملية هذين السياقين في تفاعل مركب. (...) السياق العامودي المباشر، أي الكلمات: دريفوس، جيش تحدد المعنى المراد لـ "غير مذنب" الذي يتبادر إلى الذهن أولاً. هناك سياق أفقي أكثر بعداً (فتاة شابة) يفرض، من خلال السياق العامودي، المعنى "عذراء": في مجتمعنا (أو بالأصح في الوسط الذي سرت فيه الطرفة). أول شيء يشغل البال بخصوص فتاة شابة هو معرفة حالتها.!.

٤ ـ تناصية وسيميائية

على العكس من تودوروف، يضع ريفاتير حالاً السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات (٩:١٩٨٣)، وهو يعرض مقدماً، في "أبحاث في الأسلوبية البنيوية" (١٩٧١)، مقاربة من نموذج ظاهراتي للتنظيم الواضح لنص ظاهر. هدفت أعماله الأخيرة إلى فهم كلي ـ عبارة وعملية قول ـ للغة الشعرية التي يوليها طواعية ـ كواحد من الشكلانيين الجيدين ـ طابعاً لعبياً Ludique قائماً على عدم المرجعية Non - référentialité

والتناصية: "انظر إلى النص كنقل عن نص متداخل Intertexte هو النظر إليه كذروة للعب باللغة، أي كنص أدبي" (١٩٨٣: ٦١).

وقد جَددت التحليلات العملية المستمدة من النظرية الدقيقة والمتناسقة التي قدمها ريفاتير على نصوص مشورة أحياناً، الفهم الذي كنا نعتمده بخصوصها حتى الآن.

٤ ـ ١ الطريقة السيميائية

مع إخلاصه لتعليمات البنوية، يضع ريفاتير تنظيم النص الأدبي على مستويين مختلفين لكنهما قابلان للتماثل. يقرّ في "خارج نهايته" بقراءة بيانية تتقدم بتسجيلها ما يرضي أو ما يخيب انتظاره. إذا كان ريفاتير كفأً في مجال اللغة، وانطبق الأمر على القارىء أيضاً، فهل يُفترض أن يكون كذلك في المجال الأدبي؟

أيضاً اعتماد الكاتب على تركيب من نموذج خاص، إلى ألفاظ جديدة، إلى صيغ كأنها بلاغية (استعارات وأشكال) إلخ، لن يمنع من متابعة حل الرموز أثناء قراءة استكشافية Heuristique: تنتهي الخلافات (غير القواعدية) قياساً إلى المعيار Norme (القواعدي) إلى التقلص (يبرر القارىء في كل مرة، كما يقول رفاتير، الخصائص التي تزيد الطابع الغموضي للخطاب بأن يعزوها إلى قصدية Intentionnalite كاتب أو إلى طريقة عصر). يتطلب النص في "خارج نهايته" قراءة بعيدة تماماً عن الآراء المسبقة، حينها يظهر كعمل خالد وفريد، وترتكز القراءة الوحيدة المطلوبة جيداً على "صنع تجربة الفريد" (١٩٧٩: ٨).

تعزو القراءة الرجعية [أي التي تنسحب على الماضي] أو التأويلية الانحرافات أو الأخطاء القواعدية الثابتة إلى إنتاجية بنية غير نحوية تقع في مستوى أعلى من الخطاب. بينما يتظاهر الخطاب بمستواه الأوّلي

بإحالة القارىء إلى العالم الواقعي، إلى محاكاة Mimésis عامة، نجد السيميائية Sémiosis تصنع تحولاً من المرجعي إلى التناصي: النص المقروء يخفي نصاً آخر. بهذا تتأكد "القاعدة التي تقول: عندما يقول لنا الأدب شيئاً فإنه يقول لنا شيئاً آخر (١٩٨٣:٣٠). تدل العملية السيميائية إذاً على الانتقال من المعنى (المسند للإشارات) إلى الدلالة (المسندة للنص).

"من وجهة نظر المعنى، النص عبارة عن تتابع خطي لوحدات من المعلومات، أما من وجهة النظر الدلالية، فالنص هو مجموعة من المعاني المتحدة" (١٩٨٣:١٣).

ضمن النظام الأدبي يقابل النص الظاهري في الشكل الأمارة Symptôme المنعكسة عن جهة أخرى:

"يعمل النص إذاً مثل عُصاب Névrose تقريباً: عندما يكون الشكل معكوساً، فإن الانتقال الحاصل بين التنويعات الممتدة على طول النص، تماثل الأمارات المكبوتة التي تظهر في أجزاء أخرى من الجسم" (١٩٨٣:٣٣).

يستند ريفاتير أيضاً بإلحاح على سوسور. ويكبر فيه "لمسة العبقرية" (١٩٧٩:٧٦)، لكن.....

"بدل محاولة البحث عن وحدة حرفية Hypogramme مكثفة في كلمة واحدة ولهدف وحيد هو اكتشافها ثانية مفككة. شاملة كل الجملة تحت صيغة جناسية أو غيرها، بدل هذا أعرض إيجاد هذه الوحدة في تحولات مفرداتية لمعطي دلالي" (١٩٧٩:٧٦).

إن للقراءة التأويلية بعض الحظ في إعادة تركيب ما لم يُقل (القول الضمني) في النص الظاهر عندما تُفهم مهمة الشارح الموجهة إلى أصل المخالفات القواعدية. ما كان محولاً عن قياس لقاعدة اللغة المرجعية يصبح دالاً بالنسبة للشكل. تكشف تغيرات الصورة الناجمة عن المحاكاة تشابهات في السيميائية، بهذا الوجه تظهر هذه التغيرات، مثل تنوعات

كثيرة، الثابت في البنية المعنوية الضمنية كلمة موضوع Théme، أي الوحدة احرفية. في هذا الإطار، يمكننا القول أن كل ما يفلت من الدلالة الحقيقية Dénotation (معنى ضمني، غير مباشر أو رمزي) يحقق في الخطاب الشعري وظيفة ويسمح بترميمه على مستوى السلسلة الأفقية. بقي ألا نخلط هذه التأويلية مع آلية الاختزال التي تؤدي إلى الاستعاضة عن النص بجملة غير قواعدية Paragrammatique. يرى ريفاتير في الطريقة السيميائية عملية جديرة دائماً بأن تتكرر على قاعدة من الإشارات Indices الجديدة:

"تظهر الدلالة بالأحرى كفعل تغيير من قبل القارىء المطلوب منه إتمام الحلقة، تجربة تتابع دائري، بطريقة تسمح بالقول بأنه لا يتوقف عن الدوران حول كلمة ـ مفتاح، وحول شكل مقتصر على حالة معروفة (...)" (١٩٨٣:٢٥).

٤ ـ ٢ إيضاحات

٤ ـ ٢ ـ ١ محاكاة ومخالفة نحوية

هذان بيتان من الشعر من مجموعة لايلوار عنوانها "مثل قطرتي ماء" ١٩٣٣:

بعد كل ما قلته عن نفسي، ما الذي يبقى
احتفظت بكنوز مزيفة في خزائن فارغة

يستحضر البيت الثاني حول الحالة المتأزمة للقلق (مزيفة، فارغة) عناصر مجسّدة (كنوز، خزائن) للهجة اجتماعية تناصية: في المحاكاة تمثل الخزانة جيداً "المكان المميز في المنزل للاحتفاظ بالثروة" (١٩٨٣:١٤).

إن ما يثير اهتمام القارىء بصورة حتمية هو هذا التنافر Incohérence الذي يسود المحاكاة: لا يمكن أن يقال عن خزانة فارغة حتى عندما تكون قيمة ما تحويه وهمية Illusoire. هذا التنافر أو هذا الشذوذ القواعدي يعطي إجابة على السؤال في البيت الأول: لا شيء، هذه الازدواجية في وصف حالة القلق العميق هي الوحيدة اتي يمكن تسجيلها عى المستوى الدلالي، إنها ترسخ في الوقت ذاته وحدة هذين البيتين Distiqu` وتحدد تجاوز Depassement المحاكاة (١٩٨٣:١٧). من (المزيفة) إلى (الفارغة) التفسيرية الموجودة معاً في المحاكاة (كمحددتين للكنوز وللخزائن) وفي الدلالية (كمحولتين لما قيل مسبقاً في التناص الثقافي).

٤ ـ ٢ ـ ٢ شكل ووحدة حرفية

عرفت أنواع مختلفة من الوحدات الحرفية التي تناولها ريفاتير (١٩٨٣:٤٢). والتي تتعلق بكل الكلمات والتراكيب التعبيرية، أو بأنظمة وصفية يساهم القارىء فيها، عرفت هذه الأنواع دلالة شعرية (إنتاجية)، من ذلك ما خصّ به ريفاتير كلمة (منور) Soupirail من شرح مطول:

"يتفق أن تملك وحدة حرفية ـ النظام الوصفي لكلمة ـ قاعدة وترتيباً للأحرف محدداً بتقابلات ثنائية القطب. أعتقد أن هذه الثنائية موجودة دائماً في الوحدات للأسماء الوصفية التي لها دلالة شعرية دائمة" (١٩٨٣:٦٣).

يؤكد ريفاتير ذلك بنصوص ادبية (لكوكتووبريتون وبودلير)، ويرى أن الثنائية توضع في:

أ ـ رغبة في الهروب وعدم قدرة.

ب ـ إغلاق وفتح.

جـ - ارتفاع وسقوط.

انتهى هذا التحليل المعنوي، وأصبح واضحاً أن الوحدة الحرفية المكوّنة من خلال هذه المحاور المعنوية والقائمة على دلالات مزدوجة لم يعد لها علاقة بالمعنى المرجعي الموجود في المعاجم، كذلك أصبحت كلمة (شعرية) تعني شيئاً آخر: إنها تصنع التحول السلبي للجملة، خلافاً للأصل فيها، مثلما نجد عند رامبو:

لماذا يشجب ضوء منور في زاوية القبة؟

إن التنوع الجدلي (البينة الثنائية للنظام الوصفي للكلمة) "قادر على إعادة الخلق والتحيين [جعل الشيء حينياً أو حالياً] في النص للجملة المكونى من وحدات حرفية موازية لمستوى المفردات في اللغة". هذه الجملة التي يسميها ريفاتير "أصلاً" سيستخلصها القارىء من نص رامبو مثلما سيفعل في تعريف فيكتور هيغو الآتي: "الرجل هو(واحدة Une) ذبابة ترطم الجناح بالمنور الوهمي".

من جهته، يري ريفاتير في "المنور" الاختصار التعبيري لجدلية معنوية بين هنا وبعد، بين الاحساس بالضيق الحالي والحرية المرجوة أو المتخيلة في مكان آخر مفترض" (١٩٨٣:٦٥).

٥ - تناصية وشعرية(٩)

يؤكد ظهور كتاب "طروس" ١٩٨٢ على الأهمية التي احتلها مجال الشعرية في حقل الدراسات الأدبية، ونصّب كاتبه، جيرار، جينيت، واحداً من ممثليها الأكثر براعة. بإعطائها لنفسها مهمة تدوين ما يكوّن الطابع الأدبي لنص ما (الأدبية) Littérarité يمكن للشعرية أن تزدهر في وضع أسس منهجية محددة، أما ما تبقى من المشروع، فإنه من السهولة بمكان. يعترف الكاتب بأن العودة إلى مفردات تقنية جداً تلبي حاجة

ضرورية (معرفة عما نتحدث)، لكن إيجاد مصدر للغموض Confusion، وهو ما يسميه ريفاتير "بالتناص"، محدد هنا بما وراء التناصية Transtextualité وبما أنه من الأفضل حصر آثار ألمٍ لا يمكننا تجنبه، يعرض جينيت، حسب نموذج لكريستيفا، صيغة جذرية وحيدة:

يتعلق ما وراء التناصية بدرجة كبيرة بالوجه العالمي للأدب، مما يضع النص في علاقة نصوص أخرى بصورة واعية أو غير واعية. وتقدم أشكال العلاقة (وعددها خمسة) تتمة هذه الصيغة الأساسية:

ـ يحدد ما وراء التناصية علاقة الحضور المشترك بين نصين أو أكثر عن طريق الاستشهاد، أو السرقة الأدبية، أو التلميح Allusion.

ـ تتكون مرافقات النص Paratexte من علاقات إضافية مثل العنوان، المقدمة، الهوامش، عبارة توجيهية، رسوم، زيادات... إلخ.

ـ تستجيب العلاقة النقدية Métatextualite مع الوضع الخاص للنص B الذي يمثل تفسيراً (غالباً نقدياً) للنص A السابق له.

ـ إذا نتج النص B عن النص A دون إعطاء فرصة للتفسير من خلال تغيير الموضوع أو الطريقة، فإننا سنتحدث عن التناصية الجمعية Hypertextualité.

ـ تحدد هندسة النص Architextualité الطابع النوعي (رواية، قصيدة... إلخ) لنص ما، وتوجه "أفق انتظار" القارىء.

٥ ـ ١ تقليد وتحويل

إن مجال التناصية الجمعية هو الأكثر وضوحاً في كتاب جينيت "طروس " الذي يغير علاقة النص الجمعي بالنص المجموع إليه.

ينتج النص B من تحويلين Transformations محتملين: غير مباشر بحيث يؤثر التحويل بما يقال وليس بالطريقة التي قيل بها، الموضوع

مختلف لكن الأسلوب متشابه. إذا كانت الطريقة، باختلافها الواضح، لا تنسى تشابه الموضوع فإننا سنتحدث عن تحويل بسيط فقط. أما في حالة التحويل غير المباشر فإن جينيت يقترح تسمية تقليد Imitation.

٥ ـ ٢ خاصية وظيفية

يحمل الفرق بين تقليد وتحويل قيمة بنيوية، لتلبية متطلبات التصنيف الجينيتي، يجب إدخال ميزة وظيفية تضع موضع الشك الروح التي يخضع لها التحويل أو التقليد. يميز الكاتب بين أنظمة ثلاثة:

ـ النظام اللعبي الذي يؤدي إلى المحاكاة الساخرة كطريقة للتحويل وإلى المعارضة Pastiche كطريقة للتقليد، تغير السخرية النص الأصلي بأقل ما يمكن: "مثلما فعل دوماس عندما كتب على دفتر ذكريات امرأة جميلة هذه العبارة الثنائية الغزلية الرائعة: (Tibi or not to be) (٢٥:١٩٨٢). النقل عن فلوبير أمدّ بروست بصفحات "قضية ليموان".

ـ النظام الساخر الذي يتيح الفرصة لاستخدام التنكير كوسيلة للتحويل والتحميل كوسيلة للتقليد.

ـ النظام الجاد الذي يؤدي إلى المناقلة Transposition كطريقة للتحويل وإلى الاصطناع Forgerie كطريقة للتقليد.

خاتمة

ربما يكون للدراسات التناصية مستقبل مختلف وفق ما ستكون مكرسة لإشادة العلاقات بين عمل ادبي وآخر، بين جنس وجنس حسب مميزات التحويل أو التقليد ـ وهذا هو برنامج الشعرية عند جينيت ـ أو وفق ما

ستستخدم لتثبيت الشروط المثالية لقراءة النص على طريقة ريفاتير وتودوروف.

وتستطيع هذه الدراسات، ضمن إطار المؤسسات والعقول، كما تقول كريستيفا أن تعطي للكتابة عناية تعكس نظريتها الخاصة ولهذا أهداف أيديولوجية.

هناك توجه آخر لا يقل أهمية. فقد أوحى انتشار اللسانيات في سنوات الخمسينات والستينات بشكل نقدي يسلم بتشابه التعبير والمضمون حسب مبدأ التوازن الذي قدّم جاكبسون صيغة مشهورة له. أسهم جهد باختين دون شك في قلب جزئي لاتجاه قصر التحليل على مستويات محددة باللسانيات فقط. إذا كان التناص Intertexte موجوداً، فإن مجال "أدب من الدرجة الثانية" ينفتح أمام القارىء الفضولي (والناقد).

الهوامش

١ - انظر خلاصة أعمال هذه الندوة في "المسالك المعاصرة للنقد" باريس، بلون ١٩٦٨.

٢ - بدأت تيل كيل ١٩٦٠، وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر بول فاليري الذي نشر عمله تحت هذا العنوان عام ١٩٤١ (الجزء الأول) وعام ١٩٤٣ (الجزء الثاني) عن دار غاليمار. ويؤكد فاليري فيهما إيمانه بأولوية الشكل، يقول:

"إن الأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها".

٣ - نظرية الأدب - نصوص الشكلانيين الروس، باريس، سو ي، ١٩٦٥.

٤ - تعترف كريستيفا عام ١٩٧٠ أنها فسرت، باسم "القيمة الموضوعية"، معنى كتابات باختين التي يمكنها أن تعطيه في "البحث عن الحد". انظر تقديمها لـ "شعرية دوستيوفسكي" باريس، سو ي، ص ١٠.

٥ - ل. هيلمسليف: "مقدمات لنظرية اللغة" ومعها: "البنية الجوهرية للغة"، باريس، مينوي، ١٩٦٨.

٦ - نفسه، ص ١٦٢، نقله آريفي في (١٩٧٢ ص ١٠٢ - ١).

٧ - جاكبسون "دراسات في اللسانيات العامة" باريس، مينوي ١٩٦٣، ص ٢١٤.

٨ - معنى "إيحائي" عند آريفي (انظر ٢ - ١ - ١).

٩ - هذا الجزء مأخوذ من مقالة للكاتب عنوانها "تأملات حول التناص".

* الفريد جاري: كاتب فرنسي (١٨٧٣ - ١٩٠٧) تنتمي أعماله إلى السريالية والعبثية. * Ubu: كلمة غير موجودة في الفرنسية، لكن جاري فرضها على هذه اللغة لاستخدامه إياها في أعمال كثيرة له، وهي تمثل شخصية جبانة فظة بصورة كوميدية.

* فريدريك شلير مارشير (١٧٦٧ - ١٨٣٤): داعية ومبشر ديني وفيلسوف ألماني، أسهم في ازدهار الحركة الرومانسية وفي إغناء الحياة الثقافية وتنشيطها في بداية القرن التاسع عشر.

* "جاك القدري": العنوان الأصلي هو "جاك القدري وسيده" (١٧٧١ - ١٧٧٣)، وهو عنوان لرواية دينس ديدور (١٧١٣ - ١٧٨٤) الفيلسوف والكاتب الفرنسي المعروف، وقد استوحى هذا العمل من رواية للكاتب الانجليزي لورنس ستيرن (١٧١٣ - ١٧٦٨) عنوانها الأصلي "حياة تريسترام شاندي وآراؤه" نشر جزءين منها ١٧٥٩.

قائمة المراجع

ARRIVÉ (Michel), *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Problemy poètiki Dostoevskogo*, Moscou, 1963 (trad. franç. : *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970).

BAKHTINE (Mikhaïl), *Tvochestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa*, Moscou, 1965 (trad. franç. : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970).

CULLER (Jonathan), « Presupposition and Intertextuality », dans ID., *The Pursuit of Signs*, Londres, Routledge et Kegan, 1981, pp. 100-118.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

~~Inter~~*textualité : intertexte, ~~au~~totexte, intratexte, Texte*, 2 (1983). Voir la bibliographie : pp. 217-258.

KRISTEVA (Julia), *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, 1978 (Points) (1re éd. 1969).

KRISTEVA (JULIA), *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1985, (Points) (1re éd. 1974).

RIFFATERRE (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

RIFFATERRE (Michael), *Semiotics of Poetry*, Indiana Univ. Press, 1978. (Trad. franç. : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983).

RIFFATERRE (Michael), *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

STAROBINSKI (Jean), « Les Anagrammes de Saussure », *Le Mercure de France*, (février 1964), pp. 243-262.

TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

TODOROV (Tzvetan), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978a.

TODOROV (Tzvetan), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978b.

TODOROV (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

TODOROV (Tzvetan), *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984.



علم الدلالة (١)

ديفيد كرستال
ترجمة وتعليق : مازن الوعر

* مدخل

علم الدلالة هو الدراسة العلمية للمعنى في اللغة. هذا المصطلح لم يُستخدم على نطاق واسع حتى القرن العشرين، إلاّ أن الموضوع الذي يدرسه هذا العلم قديم جداً يرجع إلى الفلاسفة والمناطقة أمثال أفلاطون وأرسطو وغيرهما[٢].

أما اليوم فهو من اهتمام اللسانيين الذين يهدف منهجهم إلى دراسة خصائص المعنى بطريقة علمية ومنظمة وموضوعية وذلك بالرجوع إلى المستنطقين واللغات التي يتكلمونها. وهكذا فإن منهج اللسانيين في دراسة المعنى أشمل وأوسع من دراسة الفلاسفة والمناطقة الذين كانوا يركزون على دراسة الجمل فقط وضمن لغة واحدة، ولكن رغم ذلك فإن التحليل الفلسفي والمنطقي للمعنى مازال يؤثر على التحليل اللساني الحديث.

إنّ أي منهج علمي لدراسة المعنى يجب أن يُميّز عن الدراسة العادية الحدسية التي تطورت من خلال الاستعمال الشائع لمصطلح "الدلالة" ولاسيما عندما تعني العامة بالدلالة الطريقة التي من خلالها يمكن للغة أن تنحرف من أجل أن تجعل الناس تائهين عن معرفة المقصود، كأن يقول أحدهم في نقاش ما "إنها مجرد دلالة" وهو يعني بذلك "مجرد كلام" ليس له صلة بأي شيء في عالمنا. إن مثل هذا المفهوم العامي والشائع لمصطلح "دلالة" لا يدخل أبداً في الإطار الذي نتحدث عنه والذي يذهب إلى أن علم الدلالة هو الدراسة العلمية الموضوعية للمعنى في اللغة.

١ ـ معاني المعنى

في الكتاب المشهور والذائع الصيت معنى المعنى (The meaning of meaning) لمؤلفيْه أوغدن وريتشاردز (١٩٢٣) هناك حوالي ستة عشر استعمالاً لكلمة معنى وهاكم بعضاً منها:

1. John means to write. (intends = ينوي)
2. Agreen light means go. (indicates = يدلّ)
3. Health means everything. (has important = لها أهمية)
4. His book was full of meaning. (special import = له أهمية خاصة)
5. What is the meaning of life?. (purpose = هدف)
6. What does "capitalist" mean to you?. (convey = تفهم)
7. What does "Cornea" mean?. (refer to in the world = تعني)

إن آخر مثال لكلمة (mean) (أي تعني) هو الذي يركز عليه علم الدلالة اللساني، ولكن حتى هذه الكلمة هي نوع خاص من أنواع السؤال عن المعرفة. إن السؤال ينبغي أن يسأل عن التعريف الذي هو إلى حد ما شكل غير مألوف للإجابة عنه يوجد في المعاجم أكثر من وجوده في الكلام اليومي، هذا الشكل يتضمن "ترجمة" الكلمة الصعبة إلى كلمات سهلة... أي تفسير هذه الكلمة وتوضيحها. إن دراسة خصائص التعريف بالكلمة تشكل جزءاً مهماً من علم الدلالة، ولكن الأهم من ذلك أن علم الدلالة يهتم بدراسة الطريقة التي من خلالها يمكن للكلمات والجمل أن توصل المعنى منطوقاً أو مكتوباً عبر اتصالاتنا اليوميّة.

٢. ثلاثة تصورات للمعنى

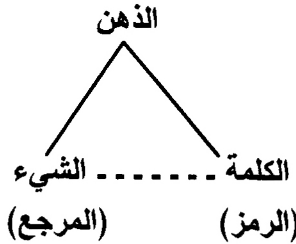
أ. كلمات ←—— أشياء (الكلمات التي تعبر عن الأشياء).

إن وجهة النظر الشائعة تقول: إن الكلمات "تسمّي" الأشياء أو "ترجع" إليها. ويأخذ بوجهة النظر هذه أفلاطون. إن أسماء مثل لندن، بيل، بني، أب تدل على هذا التصور وكذلك الأمر في عدة كلمات وعبارات أخرى؛ كالأسماء التي تدل على الأشياء المعروضة للبيع في المحلات.

ولكنّ هناك عدد كبير من الكلمات في اللغة لا نراها "تسمّي" الأشياء أو "ترجع" إليها كالأفعال: يسأل أو يجد، وكالصفات صعب أو عام، وكالأسماء ثبوتية أو تقليد. والحقيقة أن معظم الكلمات في اللغة تبدو كأنها غير قادرة على أن ترتبط أو ترجع إلى الأشياء في أية طريقة من الطرق.

ب ـ كلمات ←—— مفاهيم ←—— أشياء (كلمات تعبر عن مفاهيم بدورها تعبر عن الأشياء) تقوم هذه المعادلة على الربط المباشر بين الكلمات والأشياء. وحجتها في ذلك أن الربط لا يتم إلاّ من خلال استعمال الذهن البشري. فلكل كلمة، حسب وجهة النظر هذه، مفهوم يربط بين الكلمة والشيء الذي تعبر عنه.

وخير ما يصور هذه العلاقة الرسم البياني الذي كان وضعه أوغدن وريتشاردز (١٩٢٣ ص ٩٩):



إن النقد الرئيسي الموجّه لهذه المعادلة يأتي من الصعوبة في معرفة ماهية المفاهيم. (Concepts). فليس من السهل إطلاقاً تعريف المفهوم الذي يقع تحت كلمة مثل تقليد. صحيح أن هناك بعض الكلمات التي لها معان يمكن إدراكها ومعرفتها على نحو سهل نسبياً، ولكنه في الوقت

نفسه ليس عندنا صور مرئية منظمة تربط كل كلمة نقولها بالشيء المعبر عنه. أضف إلى ذلك أنه ليس هناك ضمان بأن المفهوم الذي يمكن أن يأتي إلى ذهني عندما أستخدم كلمة طاولة سيكون هو نفسه المفهوم الذي يمكن أن يأتي إلى ذهنك كقارئ!!

جـ. مثير ←—— كلمات ←—— استجابة (مثير يُترجم إلى كلمات تكون بدورها استجابة).

لقد شرع بلومفيلد وجهة النظر السلوكية هذه في كتابه اللغة (Language) عام (١٩٣٣). المعنى، حسب رأيه، يمكن أن يُستنتج من الحالة التي يُستعمل الكلام فيها: فالمثير (S) هو الذي يقود المرء لأن يتكلم. فالكلام إذن هو استجابة (r) وإن الإستجابة (R) هي نتيجة الكلام (s). وقد بيَّن بلومفيلد حالة المعنى السلوكية من خلال الصورة:

S - - - - → r - - - - S - - - - → R

ومثال بلومفيلد على هذه المعادلة أن الفتاة "جيل" الجائعة ترى تفاحة على شجرة (S = مثير فيزيولوجي) فتسأل الشاب "جاك" أن يقطفها لها (R). إن هذا المثير الكلامي (S) يقود جاك لأن يقطف التفاحة (R = استجابة كلامية). يستنتج بلومفيلد بأننا نستطيع أن نعرف معنى المثير واستجابته من خلال ملاحظة الأحداث المرافقة له.

ولكن المشكلة في معادلة بلومفيلد أن هناك حالات كثيرة من الصعب أن نعرف فيها الملامح النسبيّة للمثير والاستجابة... وتزداد المشكلة عندما تكون الأحداث غير مرئية بالمعنى الفيزيائي (كما هو الحال في التعبير عن المشاعر...) أضف إلى ذلك أنه قد ثَبَتَ علمياً صعوبة معالجة حالات تجد الناس فيها لا تتصرف بطريقة استكشافية كافتراضنا أن "جاك" لم يقطف التفاحة بسبب خصام مع جيل حصل في مونتِ كارلو منذ سنتين... مثلاً.

٣ ـ علم الدلالة الحديث

في الماضي كان الجدال يدور حول اكتشاف ماهية المعنى (ما هو المعنى؟) كمفهوم قائم برأسه. وهذا بالطبع جعلنا نفهم بازدياد طبيعة المشكلة. ولكن ليس هناك حتى الآن تعريف مرضٍ ومقبول "للمعنى"... بل مازال يكتنف هذا المصطلح شيء من الغموض كما كان الأمر عند أفلاطون نفسه.

ولكن لماذا كان مصطلح "المعنى" ومايزال غامضاً وصعباً على التعريف؟!

لقد توصل اللسانيون اليوم إلى أن المعنى ليس عنصراً منفصلاً عن اللغة كبقية العناصر الأخرى، كالارتفاع أو كالطول، التي لها نوع من الوجود المستقل. فإذا قلنا مثلاً بأن الأشياء لها ارتفاع دل ذلك على أن هناك العديد من الوحدات مرتفعة، فإن هذا لا يعني بأن هناك خاصة مجردة للإرتفاع موجودة على نحو مستقل عن الأشياء. وبالطريقة نفسها فإن قولنا: إن الكلمات التي لها معنى يعني فقط أنها تُستعمل في طريقة خاصة في الجملة. إننا نستطيع مثلاً أن نمتحن معنى الكلمات المفردة (منعزلة) ثم الجمل، ولكن ليس هناك معنى من وراء ذلك.

في اللسانيات الحديثة إذن، المعنى يُدرس من خلال التحليل الدقيق للطريقة التي يمكن من خلالها للكلمات والجمل أن تُستعمل في سياقات محددة. هذا الاتجاه أو المنهج يأخذ به العديد من الفلاسفة وعلماء النفس. فالفيلسوف لودوي ويتجنستين (L. Wittgenstein) أكّد ـ على نحو خاص ـ على هذا الاتجاه عندما قال: "إن معنى الكلمة هو في استخدامها في اللغة...".

٤ ـ الإحساس (الذهن) كنقيض للمرجع (الواقع)

علم الدلالة لا يهتم بدراسة العالم الخارجي ولا بكيفية إدراكنا وفهمنا لهذا العالم.

إن العالم الخارجي (غير اللغوي) يقع في دائرة اختصاص الفيزيائيين والجغرافيين وعلماء النفس وآخرين. أضف إلى ذلك أن علم الدلالة لا يستطيع أن يتحمل وزر دراسة كيف ترجع اللغة إلى ذلك العالم الخارجي؟ (أي كيف تعكسه عن طريق الكلمات)، ذلك أن علم الدلالة يدرس فقط الطريقة التي يمكن للجماعات البشرية من خلالها أن تربط الكلمات بعضها إلى بعض ضمن إطار اللغة التي يتكلمونها (أي عن طريق إحساسهم وذهنهم اللغوي لا عن طريق مرجعية هذه الكلمات إلى العالم الخارجي). إن التمييز بين الإحساس والمرجع تمييز مهم ذلك أنه يسمح لنا أن ندرس عدة حالات حيثما استعملنا الكلمات، على الرغم من أنها لا ترجع بشكل طبيعي إلى الطريقة التي تكون فيها في العالم الخارجي. وهذا الشيء يصعب اكتشافه في حالة دراستنا للغة منعزلة فقط.

ولكننا إذا نظرنا إلى اللغات المختلفة التي تحيط بالعالم فإن مثل هذا التمييز يفرض نفسه بلا تحفظ. فعلى سبيل المثال، يوجد في العالم (الواقعي(آباء وأمهات لكل منهم أخوة وأخوات. ولكن لا يوجد في اللغة الانكليزية كلمات مفردة لتعبر عن مفاهيم كأخ الأم، وأخ الأب، وأخت الأم وأخت الأب، فإذا أردنا التمييز بين هذه المفاهيم لابد من الاستعانة بالحالة السياقية "الموقعية"[٣].

وحتى ضمن اللغة الواحدة فإننا نحتاج لأن نميّز الاحساس من المرجع من أجل أن نشرح الطريقة التي تقوم بها اللغة في عملية التقسيم الفيزيائي حيث لا يوجد في الواقع.

والحقيقة أن التصنيفات العلمية الدقيقة (بمعنى أن لكل اسم مكاناً في نظام المفردات) ليست مألوفة في اللغة. ففي الحياة اليومية ترانا نستعمل كلمات مثل: تلة، وجبل، أو فنجان وكأس، أو جدول ونهر، حيث إن هذه المفاهيم في العالم الخارجي غير محددة؛ متى؛ مثلاً، يصبح الجدول نهراً؟ ومتى تصبح التلة جبلاً؟!

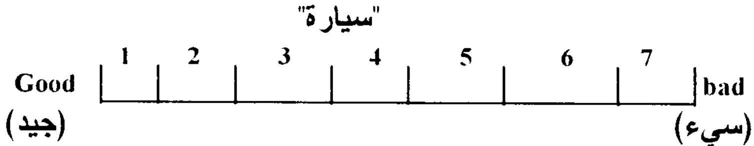
وبعبارة أخرى كلنا متفقون حول الحيرة التي تنتابنا حين نريد أن نحدد بالضبط مرجعية كلمة كرسي إلى الأشكال الواقعية المختلفة والمتلونة. وهناك مشكلة أخرى تتلخص بكيفية إجابتنا عن السؤال التالي: ما معنى الكلمة؟ لنتخيل أحد الناس الذين مرت معهم كلمة كرسي وهو لا يعرف ماذا تعني هذه الكلمة؛ إذ إننا نأخذ المرء إلى الكرسي ونؤشر عليه. ولكن هذا سيكون مساعدة محدودة جداً للتعرف على معنى الكلمة، إذ كيف يمكن لهذا المرء أن يعرف أن هناك مرجعيات أخرى وبأشكال مختلفة وكل منها يُسمى كرسياً. ولكن يمكن أن يتولد خطأ ما من هذا الاجراء... فما كنا نؤشر عليه كمرجع لكلمة كرسي يمكن أن نعني به صفة لهذا المرجع (المرجع المصنوع من الخشب مثلاً) أو نعني به مفهوما يتعلق بالفرش أو الأثاث. إن مثل هذا الخطأ يشبه الخطأ الذي يقع فيه بعض الأطفال الذين يتعلمون مفردات اللغة.

من هنا فإن أفضل طريقة لمعرفة معنى الكلمة هو أن نشرح إحساسنا بها مستعملين تعريفا مثل "الكرسي": وهو مكان للجلوس مؤلف من أربعة أرجل وخلفية. إن مثل هذا الاستعمال سيجعل المرء يفكر في مرجعيات أخرى تتشابه في خواصها، ومن ثم يمكن أن يستعمل الكلمة بشكل مناسب تماماً. ولكنّ هذه الاجراءات الكلية لتعلّم المفردات ستستمر دون أيّة مرجعية مباشرة إلى الأشياء في العالم الخارجي: ذلك أن هناك اعتماداً كلياً على استعمال الكلمات من أجل شرح إحساسنا حول كلمات أخرى (أي الكلام عن الكلام من أجل المعنى)... وهذا المبدأ سيوصلنا إلى النتيجة المنطقية التي تؤدي بنا إلى استعمال المعجم.

٥ ـ المساحة الدلالية

يهتم علماء النفس بالإضافة إلى علماء اللسان بتأسيس "خواص دلالية" للكلمات المفردة. وقد اقترحتّ مناهج عديدة لايجاد الاختلافات الدلالية ثم قياس المسافة النفسية بين الكلمات.

لقد كان من أوائل الذين خاضوا في هذا البحث عالم النفس اللساني تشارلز أوزغود (C. Os good)، وجورج سوَسي (G. Suci) وبول تاننبوم (P. Tannenbaum). ففي كتابهم "قياس المعنى" (The Measurement of meaning) (١٩٥٧) والذي هو عبارة عن دراسة المعنى المؤثر (أو المتأثر)؛ أي الردود العاطفية المرتبطة بكلمة من الكلمات. فكل كلمة كانت تخضع في دراستهم إلى دعوة "الخلفيات الدلالية" للكلمة، تلك التسمية التي تعكس وجهة النظر الذاهبة إلى أنه من الممكن تحليل المعنى إلى سلسلة من الأبعاد المختلفة. وقد صمم أوزغود أنموذجاً لإجراء هذه التجربة، عبارة عن لعبة تتألف من عشرين سؤالاً يهدف كل سؤال فيها إلي وضع المفهوم في مساحته الدلالية المناسبة، (مثال: هل هذا الشيء جيد أم سيىء؟ سريع أم بطيء صغير أم كبير؟). وقد قدِّمت الاسئلة على شكل خط بياني مؤلف من سبع نقاط مع وجود صفات متناقضة في كل نهاية من نهايات الخط:



وقد طُلب من الذين سئلوا هذه الأسئلة أن يضعوا الكلمات حسب هذه النقاط. فإذا كانت كلمة سيارة تجعلهم يشعرون بأنها "جيدة" على سبيل المثال، فعليهم أن يضعوا إشارة باتجاه هذه الكلمة... أي في نهاية الخط البياني الأول (إلى اليسار). وإذا كانت تجعلهم يشعرون بأنها "سيئة" فعليهم أن يضعوا إشارة باتجاه هذه الكلمة، أي في هذه الكلمة، أي في نهاية الخط البياني من الجهة المعاكسة (إلى اليمين). وهكذا فإن النقاط السبع تسمح بتنوع درجات الشعور طبقاً للحالة النفسية.

وقد استخدم هذا الأسلوب أيضاً من أجل المقارنة بين مجموعتين ثقافيتين مختلفين. إن كلمة "ضجة" (noise) مثلاً هي مفهوم فعّال وعلى

نحو كبير في المجتمع الياباني، والذي ردَّ (عاطفياً) على هذه الكلمة رداً مختلفاً عن الرد (العاطفي) الأمريكي أو الرد (العاطفي) عند بعض القبائل الهندية ـ الأمريكية. على أية حال إنّ الاجراءات الدلالية لقياس المشاعر تجاه الكلمات إنما هي إجراءات محدودة. فهي لا تقدم معلومات حول المعنى الأساسي للكلمة، إنها تقدم فقط المشاعر التي تولدها الكلمة، فهي تقول مثلاً بأن كلمة أم يمكن أن تكون " جيدة جداً "... "قوية إلى حد ما"... إلخ. ولكنها لا تخبرنا بأن الكلمة تعني "الوالدة... المؤنثة... الراشدة...". وهكذا فلكي نعرف مثل هذه المعاني لابد من طرق أخرى لمعرفة المساحة الدلالية الحقيقية للكلمة. يمكننا الاستشهاد على مساحة دلالية أكثر دقة من خلال استخدامنا نتائج طريقة تقنية يستطيع الناس من خلالها أن يحكموا على الأشياء المشتركة بين الكلمات. لنتصوّر أسماء الحيوانات الثديية تقع في جدول من الجداول حيث أن البعد الأفقي يمثل حجمها وأن البعد العمودي يمثل شراستها. الحيوانات الأكثر حجماً تقع على اليسار في الجدول والحيوانات الأكثر شراسة تقع باتجاه الأسفل. وكلما كان هناك تشابه بين حيوانين كان موقعهما قريباً إلى بعضهما بعضاً.

ولكن مثل هذا التحليل بسيط جداً ومن الصعب تطبيقه على الكلمات حيث إن أبعاد المعنى غير مرسومة بوضوح (كالمفردات المتعلقة بأثاث المنزل أو فرشه على سبيل المثال). على أية حال تبقى هذه الطريقة نافعة وفعّالة لمعرفة مساحة المعنى وأبعاده.

٦ . البنية ومفهوم "الوحدة الدلالية" (Lexeme)

لقد كان المنهج البنيوي من أفضل المناهج لتحليل معنى المفردات. فطبقاً لهذا المنهج فإن اللغة عبارة عن شبكة من العلاقات النظامية التي تربط بين الوحدات اللغوية. ففي مجال الصوتيات مثلاً فإن هذه العلاقات تتجلى بين الأصوات أو "الفونيمات" ذات السمات المميزة المعبر عنها

بالانكليزية بـ (distinctive features)[٤]. ولكن كيف يكون الحال في الدلاليات وكيف ترتبط الوحدات الدلالية ببعضها بعضاً؟

لقد كنا حتى الآن نستخدم مصطلح "كلمة" من أجل مناقشة الظاهرة الدلالية وهذا بالطبع استخدام تقليدي لذلك المصطلح لأننا نستعمله للدلالة على معنى الكلمة، ولكننا إذا أردنا معرفة الظاهرة الدلالية بدقة وعمق فإن مصطلح "كلمة" لا يقدم لنا الجواب الشافي والكافي لمعرفة طبيعة المعنى، من هنا يجب علينا أن نستبدل هذا المصطلح بمصطلح آخر وذلك للأسباب التالية:

(١) إن مصطلح "كلمة" يُستعمل بطرق قد تخفي دراسة المعنى. وهكذا فإن مفردات مثل نمشي (walk)، ويمشي (walks)، والمشي (walking) ومشى (walked) يمكن أن تدعى كلمات مختلفة، ولكنها من وجهة نظر دلالية ـ بنيوية تعتبر كلها أشكالاً متنوعة لنفس الوحدة الدلالية في البنية العميقة أي (مشي)، فإذا اعتبرنا هذه الأشكال المتنوعة كلمات فماذا ندعو البنية العميقة؟! إذا ليس من العدل والمنطق أن نقول إن "هذه المفردات الأربع هي أشكال مختلفة لنفس الكلمة...."!!

(٢) والسبب الثاني هو أن مصطلح كلمة غير ذي جدوى لدراسة التعابير الاصطلاحية (idioms) والتي تعتبر وحدات دلالية.

المثل المشهور حول هذه المسألة التعبير الاصطلاحي (Kick the bucket) والذي يعني مات (died)[٥]. إن هذا التعبير يفرز وحدة دلالية ولكنها مؤلفة من ثلاث كلمات. من هنا فإنه من الصعب أن نعتبر أن هذه الوحدة الدلالية هي كلمة أو أن نعتبر أن هذه الكلمة مؤلفة من ثلاث كلمات.

(٣) والسبب الثالث والأخير هو أننا اعتدنا على استعمال مصطلح كلمة في أماكن أخرى من أماكن الدرس اللغوي كاستعمالنا إياه في حقل القواعد حيث إن الكلمة هنا عبارة عن حلقة وصل أو رابطة بين علم النحو أو التركيب (Syntax) وعلم الصرف (Morphology).

إنّ كل هذه الأسباب جعلت علماء اللسان يفضلون التحدث عن الوحدات الأساسية للتحليل الدلالي بمصطفح جديد وطازج هو الـ (Lexeme) أي "الوحدة الدلالية". وهكذا يمكننا أن نقول مثلاً: إن الوحدة الدلالية مشى (walk) تقع في أشكال متنوعة مثل يمشي (walks) والمشي (walking) ومشى (walked)... إلخ.

ويمكننا بالمقابل أن نقول: إن الوحدة الدلالية (Kick the bucket = مات) تتألف من ثلاث كلمات. من هنا فإن الوحدات الدلالية (Lexemes) هي التي توضع عادة كمفردات رئيسية في المعجم... ويأتي بعدها استعمال المفردات المتفرعة والمتنوعة.

٧. الحقول الدلالية

هناك طريقة، من ضمن طرق عدة[٦] يمكننا من خلالها معرفة معنى المفردات بدقة وشمولية، وذلك ضمن ما يسمى حقول المعنى (Sementic Fields) ففي كل حقل دلالي فإن الوحدات الدلالية تحدد بعضها بعضاً وتتداخل في طرق دقيقة. فعلى سبيل المثال فإن الوحدات المتنوعة لأجزاء الجسم (كالرأس والرقبة والأكتاف... إلخ) تشكّل حقلاً دلالياً. ويتم الشيء نفسه في وحدات مختلفة لكلمات مثل عربات وفواكه. وهذا ما دفع علماء الدلالة للإعتقاد أن كل مفردات اللغة مجمّعة في حقول دلالية. ولكن المشكلة أن هناك تنوعاً كبيراً في هذه المسألة ولاسيما إذا انتقلنا من حقل لغوي معين إلى حقل لغوي آخر ضمن اللغة. من هنا فإنه سيكون هناك صعوبة إلى حد ما عندما نجمع كل الوحدات الانكليزية المتعلقة بـ "أجزاء الجسم" مثلاً. وسيكون من الأصعب أيضاً عندما نفعل الشيء نفسه في وحدات مثل "الضجة" أو "العزف".

والواقع لقد كانت هناك محاولات لسانية وفلسفية عديدة لتصنيف المفاهيم في اللغة وخاصة تلك المحاولات التي تمت في القرن السابع عشر من أجل بناء لغة عالمية.

أما في العصر الحالي فإن أفضل عمل معروف ذي أثر كبير هو العمل الذي قام به الباحث المعجمي بيتر مارك روجيت (١٧٧٩ ــ ١٨٦٩ P.Roget) في معجمه الدلالي (Thesaurus) والذي نشره عام ١٨٥٢م لقد قسّم روجيت الوحدات اللغوية إلى ستة أقسام رئيسية:

(١) وحدات ذات علاقات تجريدية.

(٢) وحدات ذات مساحات دلالية.

(٣) وحدات شؤونية.

(٤) وحدات فكرية.

(٥) وحدات رغبوية.

(٦) وحدات عاطفية ـ مؤثراتية.

إن كل قسم من هذه الأقسام يضم تحته الكثير من التفاصيل والأصناف الفرعية منتجاً حوالي ألف مقولة دلالية.

لقد كان هذا المعجم الدلالي مثلاً يُحتذى به في عدة لغات، وهو برهن على أنه عمل نافع لنشاطات لسانية ـ تطبيقية عديدة مثل الكتابة المهنية والترجمة واستخدام الكلمات في مواضعها الصحيحة... إلخ. أما بالنسبة لعلماء الدلالة، فإنّ قيمة هذا العمل محدودة لأنه لا يقدم معلومات حول العلاقات الحساسة بين وحدتين دلاليتين مزدوجتين مثلاً، ثم إنّ المفردات المصنّفة فيه مجتمعة من عدة عناصر مهنية أو اجتماعية أو جغرافية دون أي تعليق عليها.

وهكذا، وطبقاً لوجهة نظر الدّلاليين، إذا أردنا دراسة بنية الحقل الدلالي على نحو دقيق لابد من الالتفات إلى العلاقات الشعورية الحساسة بين الوحدات الدلالية التي نريد استخدامها.

٨. العلاقات الحسيّة للمعنى

كيف تنتظم الوحدات الدلالية في اللغة؟ إذا فكرنا بتنظيمها بالطريقة التي رأيناها عن طريق المعجم، فإن هذا لا يكفي، لأن مثل هذه الطريقة مضللة وغير واضحة. فليس هناك واقع دلالي يقع حسب الرتب الأبجدية، بل على العكس من ذلك، إن الرتبة الأبجدية هي التي تحطم البنية الدلالية لتحتفظ بالوحدات الدلالية التي تنتمي إلى حقل واحد (مثل العمة = الخالة، والعم = الخال).

وهكذا يبدو لعلماء الدلالة أنه لابد من تطوير مفهوم آخر حول المسألة الدلالية. يعتمد هذا التطوير على الحدس الذي يجعل الوحدات الدلالية مرتبطة بعضها ببعض عن طريق الحس (Sense). إن مثل هذا المفهوم المبني على الارتباط الحسي للبنية الدلالية سيعرفنا على أنواع عديدة من العلاقات الحسية بين الوحدات الدلالية منها ما سيدرك من خلال العلاقات التركيبية التلاؤمية (Syntagmatic) ومنها ما سيُدرك من خلال العلاقات الإستبدالية (Paradigmatic)[٧].

والواقع أن هناك أنواعاً عديدة للعلاقات الإستبدالية يمكن ذكر بعضها كما يلي:

أ. الترادف (Synonymy)

ويعني علاقات "التشابه" في المعنى، كما هو الحال في الكلمات التالية: Kingly/Royal/regal (ملكي). والواقع أن البحث في ظاهرة الترادف هي تموين لغوي بحت بشكل أو بآخر إلى حقل التعلّم والتعليم. ولكن يجب أن نتذكر أن الوحدات الدلالية نادراً ما يكون لها المعنى نفسه، ذلك أن كل معنى في الحقل الدلالي الواحد يختلف عن المعنى الآخر أسلوبياً

وجغرافياً وعاطفياً... إلخ. أضف إلى ذلك السياق الذي يحدث فيه هذا المعنى أو ذاك، ذلك السياق الذي يحدد بالضبط تنوع المعنى واختلافه(٨). والدليل على ذلك أنه يمكن لوحدتين دلاليتين أن تكونا مترادفتين في جملة، ومختلفتين في جملة أخرى. إن الكلمتين (range) و(Selction) تعتبران مترادفتين في جملة مثل:

ما أحسن هذا {التنوع/الاختيار} في الأثاث!!

- What a nice {range/selection} of Furnishings.

ولكنهما غير مترادفيتين في جملة مثل:

هناك سلسلة جبلية

- Ther's the mountain {range/*selection} .

*هناك اختيار جبلي

ب. التجانس Hyponymy

هذا النوع من الدلالة أقل انتشاراً... وهو يرجع إلى مفهوم "الاشتمال" أو "الاندراج" حيث يمكننا أن نقول هنا إن (X) هو نوع من (Y). أي أن الأول (X) يندرج تحت الثاني (Y)، والمثال على ذلك أن الياسمين (Rose) هو من جنس الورود، وان السيارة (car) هي من جنس المركبات أو العربات. أضف إلى ذلك أنه يمكن لوحدات دلالية عديدة (- كل واحدة منها تشكل جنساً بعينه -) أن تنتمي إلى جنس أكبر.

ينبغي ان نؤكد مرة أخرى أن مثل هذا التحليل هو تحليل لساني وليس تحليلاً للعالم الحقيقي، ذلك أن اللغات البشرية تختلف في تصنيفها للمفردات والجنس الذي تنتمي إليه. ففي اليونانية الرسمية فإن الوحدات الدلالية: نجار وطبيب، وعازف موسيقى وأسماء مهن أخرى تنتمي كلها إلى جنس يسمى (demiourgos) في حين ليس لهذا الجنس أي مقابل

بالانكليزية. فليس عندنا بالانكليزية أي اسم لجنس مهني يسمح لنا أن نقول بأن الوحدات نجار وطبيب وعازف تنتمي إلى ــــ.

ومن وجهة أخرى فإن الوحدة الدلالية بطاطا هي من جنس الخضروات بالانكليزية ولكن هذه الوحدة (Kertoffel) أي بطاطا ليست ضمن جنس الـ (Gemüs) أي الخضروات باللغة الألمانية[٩].

جـ. التضاد (Antonymy)

يمثل هذا النوع العلاقات الضديّة (العكسية) للمعنى. وقد كان الباحثون يظنون أن مثل هذا النوع ينتمي إلى ما يسمى بـ "الترادف" ولكن الحقيقة غير ذلك. وكما قلنا من قبل ليس هناك مترادفات حقيقية في الواقع، ولكن هناك أنواع عديدة من التضاد. من أهم أنواع التضاد ما يلي:

(١) تضاد متدرج مثل كبير/صغير، جيد/سيء. وهذا التضاد هو الذي يسمح بالتعبير عن الدرجات الدلالية العكسية كأن نقول: كبير جداً ـ أكبر، صغير جداً ـ أصغر ـ صغير إلى حد ما.

(٢) تضاد غير متدرج (أو تضاد متمم)، وهذا النوع من التضاد لا يسمح بالتعبير عن الدرجات الدلالية العكسية مثل أعزب/متزوج، مذكر/مؤنث. فليس من المعقول أن نقول مذكر جداً/متزوج إلى حد ما.

(٣) تضاد معكوس. وهذا النوع ذو وجهين يعتمدان على بعضهما بعضاً مثل يشتري/ يبيع أو والد/ولد.

د. التنافر (Incompatibility)

يقع تحت هذا النوع من العلاقات الاستبدالية مجموعات من الوحدات الدلالية المجمعة والتي هي أعضاء في المقولة الدلالية نفسها، فعلى

سبيل المثال فإن الأحمر والأخضر... إلخ وحدات دلالية متنافرة تقع كلها ضمن جنس اللون. فليس بإمكاننا أن نقول "إنني أفكر بلون واحد هو الأخضر/الأحمر" ومن جهة أخرى، فإن الوحدة الدلالية أحمر ليست متنافرة مع وحدات دلالية أخرى مثل مدوَر. ذلك لأن الشيء يمكن أن يكون أحمر ومدوراً في الوقت نفسه وهذا بالطبع لا يُعدّ تنافراً.

ولكن الاستثناءات اللغوية تجعلنا نتوقع استعمالات شاذة في اللغة الانكليزية حيث نجد أن الأسود والأبيض والرمادي ليست دائماً ضمن جنس اللون كقولنا أفلام الأسود والأبيض.

٩. شركة الوحدات الدلالية

من المفاهيم الدلالية المتطورة والتي لها علاقة بالمفهوم الحسي للمعنى تلك التي اقترحها اللساني البريطاني جيفري فيرت (J. Firth) وأسماها "شركة الوحدات الدلالية". ويقول الرجل:

"ينبغي أن نعرف الكلمة من خلال الشركة التي تنتمي إليها". وقد قال فيرت هذا الكلام منطلقاً من الاتجاه البنيوي للوحدات الدلالية التي تعمل مع بعضها بعضاً على أساس تنبؤي. وهكذا فإن كلمة مثل الشعار تتماشى مع كلمة الشعر، وكلمة الصقر تتماشى مع كلمة الخروف... إلخ.

إن الكلمات المترابطة (Collocation) هي كلمات تنبؤية ينبئ بعضها عن بعضها الآخر، فكلمة مرتّب (spick) تنبىء عن كلمة نظيف (span) وكلمة محتار (addled) ترتبط بكلمة عقل (brain).

على أن فكرة الارتباط هذه هي فكرة نسبيّة، ذلك أن هناك بعض الكلمات التي تظهر ارتباطاً متنوعاً ورخواً (غير متماسك)، إن كلمة حرف (letter) ترتبط بسلسلة كبيرة من الوحدات الدلالية مثل: أبجدية

وتهجئة، ومن جهة أخرى فإن تلك الكلمة ترتبط بشكل آخر بوحدات دلالية مثل صندوق البريد وكتابة.

أضف إلى ذلك أن هناك وحدات دلالية ليس لها ارتباط تنبؤي وهي تستعمل على نطاق واحد مثل (have) و(get).

وينبغي ألاّ نخلط بين مصطلح الترابط الدلالي (collocation) وبين مصطلح التداعي بالأفكار (association of ideas)، ذلك أن طريقة عمل الوحدات الدلالية المترابطة لا علاقة لها بتداعي الأفكار، وهكذا فإن الوحدة الدلالية قهوة (coffee) يمكن أن تكون بالانكليزية بيضاء (white coffee) على الرغم من أن لونها بني (brown).

والواقع أن الترابط الدلالي (collocation) يختلف بين اللغات البشرية وقد يكون عائقاً رئيسياً للسيطرة على اللغات الأجنبية. ففي الانكليزية مثلا، إن المعنى يُعبّر عنه بطريقة تختلف عن الطريقة التي يُعبّر بها عنه بالعبرية كما هو الحال في الجملتين التاليتين:

- we Face problems and interpret dreams (الانكليزية)

- We have to stand in front of problems and Solve deeams (العبرية)

ففي حين نقول في الانكليزية: "نحن نواجه مشكلات ونفسر أحلاماً" فإننا نقول في العبرية: "نحن يجب أن نقف أمام المشكلات ونحل الأحلام".

وفي اليابانية فإن الفعل يشرب (drink) يرتبط بـ الماء (water) والحساء (soup) والوعاء الصغير (tablet) والسجاير (cigarettes) وينبغي أن نعلم أنه كلما كان الارتباط الدلالي ثابتاً اقترب من مفهوم التعبير الاصطلاحي (idiom) الذي يجب تعلمه كوحدة قائمة برأسها وليس كأجزاء متناثرة.

وأخيراً ينبغي أن نميز بين الارتباط الدلالي (collocation) الذي هو شركة دلالية تنتمي إليها كلمات معينة وبين الارتباط الفكري ـ السلوكي (idiosyncratic) الذي يربط الأفكار فيما بينها ربطاً فكرياً ـ سلوكياً.

١٠. عالميات اللون ووحداته الدلالية

مايزال مفهوم "اللون" يشكل موضوعاً صعباً وغامضاً، ذلك أن هذا المفهوم لا يعرف الحدود الواقعية. وهذا ما جعل علماء الدلالة يهتمون به على نحو خاص لأنه يُعدّ شاهداً واضحاً على الاستعمالات الدلالية المختلفة في بنية اللغة:

- ففي الانكليزية هناك إحدى عشرة وحدة دلالية أساسية للون هي الأبيض (white) والأسود (black) والأحمر (red) والأخضر (green) والأصفر (yellow) والأزرق (blue) والبني (brown) والوردي الأرجواني(purple) والزهري (pink) والبرتقالي (Orange) والرمادي (grey).

- وفي اللاتينية ليس هناك وحدات دلالية للّونين بني ورمادي إن الوحدات الدلالية التي تعبر عن هذين اللونين ولاسيما في اللغات المتفرعة عن اللاتينية (كالفرنسية) إنما هي وحدات مستقرضة من الفصيلة الجرمانية (الألمانية والانكليزية).

- وفي اللغة الهندية ـ الأمريكية نافهو (Navaho) هناك وحدة دلالية واحدة للتعبير عن اللونين بني ورمادي، بالإضافة إلى ذلك، لا تميز هذه اللغة معجمياً بين أزرق وأخضر. ومن جهة أخرى يوجد في هذه اللغة كلمتان للتعبير عن اللون الأسود: واحدة لسواد الظلام والأخرى لسواد الموضوعات (مثل الفحم).

- وفي الروسية هناك كلمتان للتعبير عن نوعين للون الأزرق هما (Sinhj) و(goluboj). أما الانكليزية فإنها تستعمل كلمات مساعدة للتمييز بين أزرق نيلي (dark blue) وأزرق سماوي (Sky blue).

- وفي الهنغارية كلمتان للتعبير عن اللون الأحمر (red).

ـ وفي اليابانية فإن الكلمة (awo) يمكن أن تعني اللون الأخضر (green) أو اللون الأزرق (blue) أو اللون الشاحب (pale)، ويتوقف هذا على السياق (الذي يأتي من خلال وحدات مثل الخضروات (أخضر) والبحر (أزرق) والسحب (شاحب).

ـ وفي بعض لغات غينيا: هناك كلمتان فقط للتعبير عن لونين؛ الأسود والأبيض.

ـ وفي لغة هانونو الفلبينية (Hanunoo) هناك أربع كلمات أساسية فقط للتعبير عن اللون: الأسود والأبيض والأحمر والأخضر.

ـ وفي بعض اللغات (الافريقية كالشونة والباسة) يصعب علينا أن نصف للألوان بالكلمات لذلك لابد من رسم صورة ما لتوضيح ذلك التصنيف:

الانكليزية	نيلي	أزرق	أخضر	أصفر	برتقالي	أحمر	
السنونة	سيبووكا	سيتيما		سيسينا	سيبووكا		لغتان
الباسة	هـــــوى			زيـــــزا			أفريقيتان

وهكذا نرى أن الاختلافات بين مصطلحات اللون في اللغات المتنوعة مسألة مذهلة. وهذا يقودنا إلى الاستنتاج بأن كل لغة لها نظامها المنفرد في طريقة عشوائية خالصة. ولكن الدراسة التي قدمها الباحثان بيرلين (B. Berlin) وكاي (P. Kay) عام ١٩٦٩ تثبت عكس ذلك الاستنتاج. فبعد درسة أنظمة اللون في ٩٨ لغة استنتج هذان العالمان بأن هناك مجموعة مكونة من أحد عشر لوناً تستعملها جميع اللغات البشرية.

والواقع أن هذا الادعاء هو ادعاء نسبي ذلك لأنه يحتمل الجدل والمناقشة.

إن الحصول على مدونة معتمدة وصحيحة من المتكلمين للغتهم الأم يخلق مشكلة منهجية، ولاسيما إذا كان حكمهم مبنيا على لغات أخرى

كانوا قد اطلعوا عليها. أضف إلى ذلك أن هناك بعض اللغات التي لها اثنا عشر مصطلحاً أساسيا كاللغة الروسية مثلاً.

على كل حال لقد أثبت بحث هذيْن العالميْن بعض التشابهات الهامة في سلسلة طويلة من اللغات العالمية.

١١. مقارنات في ألفاظ القرابة Kinship contrasts

لقد درس الباحثون حقلا دلاليا آخر يُسمى "مقارنات القرابة" وقد وجدوا أيضاً اختلافات مهمة بين اللغات البشرية:

- فالهنغارية لم يكن فيها مصطلحان لـ أخ أو أخت حتى القرن التاسع عشر على الرغم من أنه يوجد فيها مصطلحان منفصلان واحد لـ أخ (كبير وصغير) والآخر لـ أخت (كبيرة وصغيرة).
- والماليزية فيها مصطلح واحد لـ ابن العم والأخ أو الأخت.
- وفي السويدية ليس هناك مصطلح واحد لـ جد أو جدة، بل هناك الجد (أب الأب) (farfar) والجد (أب الأم) (morfar) والجدة (أم الأم) (mormor).
- وفي إحدى لغات استراليا، هناك بعض المصطلحات التي تعبر عن أجيال متباعدة. فالمرء يمكن أن يستعمل (maili) ليعبر عن الجد (أب الأب) وعن الأخت (زوجة ابنها)، وكما نرى فإن المفهومين متباعدان.
- وفي اللاتينية فإننا نميز بين أخ الأب (العم) وأخت الأب (العمة) وأخ الأم (الخال) وأخت الأم (الخالة) وبالمقابل فإن اللغات الجديدة قلصت هذه المفاهيم لتحصرها في مصطلحين اثنين هما (uncle) العم والخال و(Aunt) العمة والخالة. كما هو الأمر بالفرنسية.

١٢. أسماء الإشارة والضمائر (deixis)

وقد درس الباحثون أيضاً أسماء الإشارة والضمائر وكيفية توزعها في اللغات البشرية. فالشروط التي تتحكم باستعمال هذه المصطلحات لفتت انتباه الباحثين في علم الدلالة، وقد وجدوا أن كل لغة من اللغات فيها مجموعة من المصطلحات تعرف من خلال الرجوع إلى وضع المتكلم في مكان وزمان معينين تقع هذه المجموعة ضمن أنواع رئيسية ثلاثة:

ـ إشارات وضمائر شخصية مثل أنا وأنت، وتدل على الإنسان الذي يتكلم أثناء الحديث.

ـ إشارات وضمائر علائقية، وهل تميز بين وضع المتكلم وعلاقته بالآخرين من الناس والأشياء مثل هذا وذلك وهنا وهناك، ومثل اجلب وخذ واذهب. إن مصطلح "تعال" مثلاً ينبئ بالتوجه نحو المتكلم... (come here) أي تعال إلى هنا، وليس اذهب إلى هنا (go here).

ـ إشارات وضمائر زمنية تميز الوقت وذلك بالرجوع إلى المتكلم مثل: الآن والبارحة وعندئذٍ، أو الرجوع إلى عدة أنواع من علامات الزمان.

١٣. الاشتراك اللفظي (Polysemy or Homonymy)

الاشتراك اللفظي[١٠] يعني أن للمصطلح (lexeme) أكثر من معنى. فعلى سبيل المثال فإن الوحدة اللغوية chip تعني قطعة خشب أو طعام أو دائرة الكترونية[١١]. والواقع أن متكلمي الانكليزية لا يرون أية مشكلة حول قولهم: إن لكلمة (chip) عدة معان مختلفة.

ـ إن مصطلح (homonymy) يعني أن هناك كلمتين أو أكثر (lexmes) لهما نفس الشكل اللغوي مثل (bank) التي تعني بناية أو منطقة جغرافية. إن متكلم الانكليزية لا يجد أيضاً صعوبة حول هذه المسألة فهو يقول: إن هذه الوحدة عبارة عن كلمتين مختلفتين.

ـ وإن مصطلح (homophones) الذي يعني المشترك الصوتي هو عبارة عن وحدتين لهما نفس التهجئة الصوتية ولكنهما تختلفان كتابياً ودلالياً ومثال ذلك كلمة (threw) وكلمة (through)[١٢].

ـ وإن مصطلح (homographs) الذي يعني المشترك الكتابي هو عبارة عن كلمة واحدة لها شكل هجائي ـ كتابي واحد ولكن بنطقين مختلفين مثل كلمة (wide)، فهي (بالكسر) تعني الرياح (air movement) وهي (بالألف اللينة) تعني الالتواء (bend)[١٣].

هذا التمييز البنيوي والدلالي يبدو واضحاً تماماً، وإن المعاجم اللغوية تعالجه على نحو واضح. ولكن ليس الأمر سهلاً على الباحث الدلالي أن يقرر بالضبط ما الذي يعالجه، ثم إن المعاجم اللغوية تختلف أحياناً في معالجتها لهذا الموضوع هل يمكننا مثلاً اعتبار (table) التي تعني قطعة من الأثاث المنزلي (Furniture) و(table) التي تعني قائمة معينة مرتبة لمدونات (arrangement of data) كلمتين مختلفتين؟! أم أنها كلمة واحدة لمعنيين مختلفين؟![١٤].

المعاجم تأخذ بالرأي الأخير وذلك لأن الكلمتين متشابهتان.

ويحتار الباحث الدلالي، من جهة أخرى، عندما يرى أن (pupil) وهو التلميذ في المدرسة (in school) و(pupil) وهو بؤبؤ العين (of the eye) تعاملان على أنهما كلمتان مختلفتان على الرغم من أنهما متفرعتان من اصل واحد[١٥]. على كل حال، يظل الصراع قائماً بين المعيار التاريخي والمعيار الآني الحاضر في معالجة المشترك اللفظي بأنواعه ومستوياته كافة.

١٤. المكوّنات الدلالية (Semantic Components)

هناك طريقة أخرى لدراسة معاني الوحدة الدلالية (lexeme) وذلك من خلال تحليلها إلى سلسلة من "المكونات الدلالية" أو "السمات الدلالية"

(Semantic Featurs)، فالوحدة الدلالية رجل مثلاً يمكن أن تحلّل على اساس أنها راشد، إنسان، مذكر..... إلخ).

هذا المنهج الدلالي كان قد وضعه واستعمله علماء الأنثروبولوجيا من أجل مقارنة المفردات اللغوية في المجتمعات والثقافات المختلفة. وقد طوّره بعدهم علماء الدلالة كإطار عام لتحليل المعنى وتشعباته...

إن كل الأنظمة العلائقية التي ترتبط ببعضها بعضاً يمكن أن تبنى من خلال استعمال مجموعة صغيرة من "السمات الدلالية". فعلى سبيل المثال فإن السمات (راشد/غير راشد) و(مذكر/مؤنث) يمكن أن تستعمل كما يلي:

- رجل: (را شد، مذكر)
- امرأة: (را شد، مؤنث)
- ولد: (غير را شد، مذكر)
- بنت: (غير را شد، مؤنث)

ويمكننا استعمال السمات نفسها في عالم الحيوان كما هو مبيّن في الصورة التالية:

مذكر	مؤنث	غير راشد
١. ثور	بقرة	عجل
٢. خروف	شاة	حمل
٣. خنزير	خنزيرة	خنوص

إن المقارنات في مثل هذا التحليل الدلالي تعقد عادة من خلال استعمال إشارة (+) أو (−) التي توضع في صورة معينة مثل (+ مذكر و − مذكر) أو (مؤنث و ـ مؤنث).

ولتلخيص ما تقدم يمكننا تحليل الوحدات التالية تحليلاً دلالياً كما يلي:

	ثور	خروف	خنزير	بقرة	شاة	خنزيرة	عجل	حمل	خنوص
مذكر	+	+	+	-	-	-	(+/-)	(+/-)	(+/-)
مؤنث	-	-	-	+	+	+	(+/-)	(+/-)	(+/-)

والواقع هذا التحليل الدلالي يصبح أكثر أهمية كلما كانت الوحدات الدلالية (Lexemes) أكثر تعقيداً. لنضرب مثالاً عن بعض المفاهيم الإنسانية للأفعال:

	طبيعي	مسرع	باتجاه واحد إلى الأمام	قدم واحد دائما على الأرض
يمشي	+	-	+	+
يستعرض	-	+	+	+
يركض	-	+	+	-
يعرج	-	-	+	+

من خلال استخدامنا هذا التحليل الدلالي يمكننا بسهولة أن نكشف الفجوات الدلالية (Sementic gaps) في لغة من اللغات. فعلي سبيل المثال فإن الصورة المذكورة لا تُظهر أي مصطلح (وحدة دلالية) يعبر عن مفهوم الإنسان الذي يستعمل أرجله من أجل التحرك نحو الخلف. ومن جهة أخرى ليس من السهل أن نقرر السمات الدلالية المناسبة للمصطلح فيما إذا كانت تُطبق في طريقة مزدوجة (+/-) أم لا: هل الفعل يسبح مثلاً هو [+ مسرع]؟، وهل مصطلح حساء [+ أكل] أم [- أكل]؟

١٥. معنى الجملة

إن دراسة المعنى ستقودنا إلى البحث في درجاته في جسم اللغة كلها، وتثبت في الوقت نفسه صعوبة رسم خط واضح وفاصل حول المكون الدلالي في ايّ إطار لساني، لقد كان الاهتمام في الماضي منصباً على معاني المفردات، أما اليوم فإن علم الدلالة الحديث يهتم بتحليل معنى

الجملة أو على الأقل يهتم بأوجه الجملة تلك الأوجه التي لا يمكن أن تكشفها دراسة الوحدات الدلالية المنعزلة فقط (lexmes).

أ. المعنى الصوتي (العروضي):

وهو المعنى المتولد من طريقة نطق الجملة باستخدام الوجه الصوتي للغة والذي بدوره يغيّر المعنى. إن ايّ تغيّر ملحوظ في التأكيد مثلاً يمكن أن يقود إلى تفسير الجملة تفسيراً ساخناً مستعجلاً. فكل جملة من الجمل التالية لها معنى مختلف يأتي من طريقة استعمال النبر الصوتي مثلاً الموجود بالإنكليزية[١٦].

1. John´s bought a red CAR (not a red bicycle)

اشترى جان سيارة حمراء (وليس دراجة حمراء)

2. John´s bought a RED car (not a green one)

اشترى جان سيارة حمراء (وليس سيارة خضراء)

3. JOHN´S bought a red car (not Bill)

اشترى جان سيارة حمراء (وليس بيل)

إن المعيار الصوتي يعلمنا هنا المعلومة التي نتعلمها من الجملة على نحو اعتيادي (معنى قديم) ويعلمنا أيضا معلومة خاصة عن تلك الجملة (معنى جديد).

ب. المعنى النحوي (التركيبي)

إن المقولات المبنية على التحليل النحوي يمكن أن تُحلل من وجهة نظر دلالية أيضاً. إن جملة مثل:

- Jhon read a book yesterday (جان قرأ كتاباً أمس)

تتألف من Subject + Verb + Object + Adverbial:

فاعل فعل مفعول به ظرف

ولكن هذه الجملة يمكن تحليلها دلالياً على أنها مؤلفة من فاعل يصوغ فعلاً يقع على الموضوع في زمن معين.

والواقع هناك الكثير الذي يمكن قوله حول "الأدوار الدلالية Semantic Roles" التي تقوم بها العناصر النحوية. إن هذا الحقل يقع بين الدلاليات وبين النحويات.

جـ. المعنى الوظيفي (البراغماتي)

إن الوظيفة التي تفرزها الجملة في الكلام ينبغي أن تؤخذ بالحسبان.

إن المعنى في جملة إنكليزية مثل (There is some chalk on the floor) يبدو واضحاً تماماً ولا غبار عليه (هناك بعض الطباشير على الأرض). ولكن هذا المعنى في بعض الحالات يمكن أن يفسر على أنه حالة عن سؤال حقيقي: (Have you seen any chalk) أي (هل رأيت أي طبشور؟...) ويمكن في حالات أخرى أن يفسر ذلك المعنى على أنه أمر ولاسيما عندما يشير المعلم للتلميذ إلى الطباشير على الأرض.

د. المعنى الاجتماعي

إن اختيار الجملة يمكن أن يؤثر بشكل مباشر على العلاقات الاجتماعية بين المتحدثين المشاركين في العملية الاتصالية، ولاسيما الجملة التي لألفاظها علاقة بمفهوم الأدب والخشونة والمسافة... إلخ، والتي بدورها تؤثر على وضعنا ودورنا ضمن الجماعة التي نحن فيها. فعندما يسأل السامع المتكلم عن سؤال مثل: (ماذا تعني عندما تتكلم معي بهذا الشكل؟) فإنه يثير قضايا أكبر من المعنى الذي تفرزه الوحدة

الدلالية وأكبر من المعنى الذي تفرزه الجملة... إنه يثير أسلوباً اجتماعياً معيناً متولداً من طبقة اجتماعية معينة ذات شفرة دلالية معينة.

هـ. المعنى الحملي (الفلسفي)

إن أهم اتجاه في علم الدلالة هو البحث عن معنى الجملة مستعيناً بأفكار متفرعة عن الفلسفة والمنطق.

في هذا النوع من الاتجاه، ينبغي أن نميز بشكل حريص بين الجمل وبين المحمولات (proposition). المحمول هو وحدة دلالية تُعرَّف وتُبيَّن من خلال موضوع الحالة التي نتكلم عنها. هذه الوحدة تصف حالة من الحالات.... وهي تأخذ شكل الجملة الصريحة (declarative) مثل (John loves Mary).

في مثل هذا الاتجاه (الذي من مبادئه دلالة الحقيقة المشروطة) فإن الجمل تُحلّل من خلال المحمولات العميقة التي تعبر عنها تلك الجمل، وإن هذه المحمولات يمكن فحصها لمعرفة مَا إذا كانت حقيقية أم كاذبة وذلك بالرجوع إلى العالم الواقعي (أي علاقتها بالعالم الخارجي).

والواقع أنّ هذه النظريات تخضع للجدال والنقاش وتحتاج إلى خبير في المنطق الشكلي لكي يتم فهمها. ولكنها على أية حال نظريات تسهم إلى حد ما بمستوى معين من الشرح العام حول ملاحظاتنا الدلالية عن اللغة.

١٥. النحو أم المعنى؟

إن الحدود غير الواضحة بين المعنى وبين النحو (المعاني والمباني) هي مشكلة قديمة في النظرية اللسانية. ويمكن الاستشهاد على هذه

المشكلة من خلال جمل نستعملها عادة في طريقة مألوفة، ولكنها تعد نوعاً متوسطاً بين النحو وبين المعنى.

هناك جمل تقع بين التعبير الاصطلاحية مثل (It is raning Cats and Dogs) (أي إنها تمطر هرراً وكلاباً = كناية عن شدة المطر) وبين النحو الذي يستعمل القواعد اللغوية لانتاج الجمل مثل (The man Kicked the ball) (أي ركل الرجل الكرة = والتي تفرز معنى معجمياً عادياً).

ففي دراسة من الدراسات الدلالية كان قد تمَّ جمع التعابير المستخدمة استخداماً طبيعياً ومرجعياً في اللغة. هذه التعابير مبنيّة على وحدة دلالية واحدة هي (think)، وقد أعطت هذه الدراسة النتائج التالية:

- Come to Think of it...	عندما فكرت بالمسألة فإنني
- What do you think?	ما رأيك؟
- I thought better of it.	توصلت إلى حل أفضل
- Think nothing of it.	لا تعر الأمر انتباهاً
- Think it over.	تمعن بالأمر قبل اتخاذ القرار
- It dosn´T bear thinking a bout	إنه أمر تافه لا يستأهل التفكير
- It thought you knew	حسبت أنك على دراية بالموضوع
- I think So.	هذا ما أراه (من الموافقة على أمر ما)
- What I think is...	ما أراه هو
- I was just thinking a loud.	أفكر بصوت عال
- Who would have thought it?	من كان يخطر له هذا الأمر؟
- Who do you think you are?	من تحسب نفسك؟

لقد برهنت تلك الدراسة الدلالية على أن الناس يحفظون مثل هذه التعابير كجزء من عملية بناء الكلام المتصل المألوف، نطقاً وحديثاً (ذلك أن هذه الظاهرة ليست ملاحظة في مخالفة الكتابة)، ومن جهة أخرى فقد لاحظت الدرسة أن هذه الصيغ الجملية المألوفة والمتسلسلة ليست صيغاً ثابتة في بنيتها كما هو الحال في التعابير الاصطلاحية المسكوكة والثابتة

(idions)، ثم إن معناها أن يُعرف من خلال الوحدات الدلالية المرافقة لها (lexemes).

النتيجة: إن هناك استعمالاً لوحدات لغوية تقع بين العملية النحوية التي تركز على أنواع الجمل المنتجة وبين العملية الدلالية التي تركز على الاحتمالات التي تنبثق عن المفردات الخاصة المعينة.

الهوامش

- (1) Crystal, David (1989 - P: 100 - 107) The Cambridge Encyclopedia of language. Cambidge University Press.

(٢) لقد كان الفلاسفة اليونان اول من تعرض لمسالة طبيعة المعنى: أهي إلهام أم اتفاق وقد ناقشوها من وجهتين مختلفتين: الأولى: وهي الوجهة الطبيعية (إلهام)، التي أخذ بها أفلاطون والتي تذهب إلى أن هناك صلة داخلية رئيسية موجبة بين الصوت وبين الكلمة التي تدل عليه (أي بين الدال والمدلول). والثانية: هي الوجهة الوضعية (اتفاق)، والتي أخذ بها أرسطو... وتذهب إلى أن مثل هذه الصلة بين الاسم والمسمى هي اعتباطية حتما لأنها وضعت بالاتفاق بين الجماعات التي تستخدم اللغة على كل حال إن هاتين الوجهتين نسبيّتان، فإذا كانت النظرية الطبيعية صحيحة فهذا يستدعي أننا نستطيع أن نعرف معنى الكلمات بمجرد سماعها. وهذا غير معقول، اللّهم إلا في الكلمات التي تدل أصواتها على معانيها كالقعقعة، والصهيل والحفيف، والنباح والعواء... إلخ، حتى إن هذه الأصوات تختلف من لغة إلى أخرى.

أما النظرية الوضعية اتفاق) فهي قريبة من الحقيقة. فهي تلح على صفة الاعتباط بين الكلمات وما تدل عليه من أشياء. وهذه النظرية التي يأخذ بها علم الدلالة الحديث ولكننا لا نستطيع أن نتصور أن اللغة كلها جاءت من الاتفاق الوضعي بين متكلميها على تسمية الأشياء... إن مثل هذا الاجراء يقتضي وجود شكل مسبق للغة قبل وجود الإنسان الذي اعتمد فيما بعد على هذا الشكل. [المؤلف].

(٣) وهذا يختلف طبعا عن اللغة العربية التي تعبّر عن هذه المفاهيم بكلمات مختلفة. فأخ الأم هو الخال، وأخ الأب هو العم، وأخت الأم هي الخالة وأخت الأب هي العمة. [المترجم].

(٤) كأن نقول مثلا: إن فضيلة الميم على الباء هي إن الصوت الأول (+ غنة) وأن الصوت الثاني (- غنّة)، فاللغة هي السمة المميزة للميم على الباء. [المترجم].

(٥) يطابق هذا التعبير الاصطلاحي ما تعبر عنه اللغة العربية بـ "فلان أعطاك عمره" أو "فلان انتقل إلى الرفيق الأعلى" أو "فلان انتقل إلى جوار ربه" واخيرا وليس آخرا "فلان انتقل إلى رحمة الله" والتي كلها تعني مات. [المترجم].

(٦) كان أول من وضع المنهج اللساني المطبق على الحقول الدلالية هم الباحثون الألمان وذلك في الثلاثينات من هذا القرن وبالتحديد عام ١٩٣٠. ففي إحدى الدراسات المبكرة التي قام بها ج. ترير (J. TRIER) عام ١٩٣٤ نراه يظهر الكيفية التي من خلالها يمكن للحقل الدلالي أن يتغير ويتطور عبر الزمن. إن مفردات اللغة الألمانية في العصر الوسيط مثلا قد تغيرت كثيرا مئة سنة كالمفردات التي لها علاقة بـ "المعرفة". ففي عام ١٢٠٠ لم يكن في الألمانية وحدة دلالية منفصلة (كصفة) لكلمة "ذكاء" ولكن بعد مئة سنة من ذلك التاريخ تطورت المفردات وتشعبت المعاني. [المؤلف].

(٧) نعني بالعلاقات التركيبية ـ التلاؤمية (Syntagmatic)، علاقة العنصر اللغوي مع العناصر الأخرى في مجال اللغة الذي يقع فيه. في حين تعني الاستبدالية (Paradigmatic) علاقته مع العناصر التي قد يستبدل بها أو يقوم مقامها. فمثلا لو تأملنا الجملة "The cat is on mat" لاستطعنا التحدث عن علاقة تلاؤمية بين كلمتي "cat" و"mat" ولكن لو قارنا هذه الجملة بـ "The dog is on the mat" لكنّا أمام علاقة استبدالية بين كلمتي "cat" و"dog". لمزيد من التفصيل انظر علم الدلالة. ف.ر. بالمر ترجمة دكتور صبري ابراهيم السيد (١٩٨٦ ص ١٤٣). [المترجم].

(٨) لقد بحث العرب القدامى في ظاهرة الترادف وكان لهم آراء وتصورات حول هذه الظاهرة. فمنهم من أيّد الترادف ومنهم من لمَ يعترف به. ويهمنا هنا أولئك الذين لم يعترفوا به. وحجتهم أن لكل معنى سياقه وأسلوبه وجغرافيته واجتماعيته ثم موقعه اللغوي. ومن أشهر هؤلاء الباحثين الجاحظ الذي فرّق بين الكلمات المترادفة أسلوبيا وعاطفيا وجغرافيا وصوتيا (عروضيا).

وهكذا فالغيث غير المطر في نظره ذلك لأن لكل معنى من هاتين الكلمتين سياقه وموقعه وبالتالي اختلافه على الرغم من أن الكلمتين مترادفتان فالمطر سياقه الغضب والغيث سياقه الرحمة... إلخ.

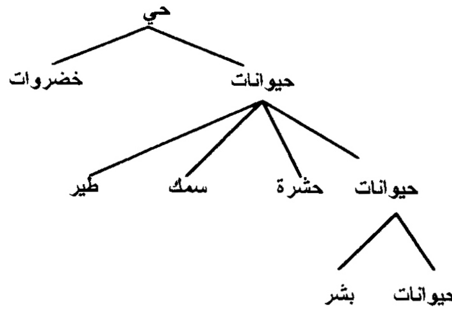
لمزيد من التفصيل انظر: البيان والتبيين للجاحظ. المجلد الأول (ص ٢٠ و ٢٥٠). تحقيق عبدالسلام هارون. [المترجم].

(٩) تتجلى هذه الظاهرة في مملكة الحيوانات على نحو واضح، فالحيوان وحدة دلالية غريبة بالانكليزية ذلك لأن هذه الوحدة تستخدم في ثلاثة مستويات هرمية:

أ - تستخدم في جنس الأشياء الحية، فهي تناقض وحدة دلالية مثل خضروات لتنضم كلمات مثل الطيور والأسماك والحشرات.

ب - وهي تناقض وحدات دلالية مثل الطير والسمك والحشرة لتنضم كلمات مثل البشر والوحوش.

جـ - وهي تناقض الوحدة الدلالية البشر، وتظهر هذه التناقضات في الصورة التالية:



(١٠) الاشتراك اللفظي من الظواهر الموجودة في اللغة العربية وقد بحثها العرب القدامى بحثا دقيقا وشاملاً ولاسيما ابن جني في كتابه الخصائص والسيوطي في كتابه المزهر وغيرهما كثير ممن ألفوا في هذا الضرب من الفن. [المترجم].

(١١) يقابل هذا في اللغة العربية كلمات كثيرة لها أكثر من معنى مثل كلمة عين. فهي تعني العين الساحرة، وعين الإنسان، وعين الماء. وعين الحاكم وفرض عين... إلخ. [المترجم].

(١٢) ظاهرة المشترك الصوتي منتشرة في اللغة العربية على نحو كبير، ومن أمثلتها: ما انقطع ومن قطع؟، جاري و جار. [المترجم].

(١٣) ظاهرة المشترك الكتابي موجودة أيضاً في اللغة العربية على نحو كبير ومن أمثلتها: الكلام التي تعني التحدث والكلام التي تعني الجراحات والكلام التي تعني الأرض الطيبة. [المترجم].

(١٤) هذه المشكلة مطروحة أيضا على بساط البحث اللغوي العربي ذلك أن الباحث الدلالي يحتار أحياناً في تصنيف بعض الكلمات في خانات دلالية معينة. هل نستطيع اعتبار كلمة ضَرب التي تعني القيام بالضرب وضرب التي تعني حسب أو حوسب كلمتين مختلفتين؟! أم أنهما كلمة واحدة لمعنيين

مختلفين؟!. المشكلة عندنا أخف وطأة وذلك بفضل نظرية الجذر العربية التي تردّ كل هذه المعاني إلى جذر واحد هو (ض ر ب). ولكن المشكلة تبقى قائمة منذ أن كان المعنيان لهذا الجذر متباعين (ضرب زيدٌ خالداً ضربة مؤلمة) و(ضرب زيد جدول العشرينات بجدول الثلاثينات) و(ضرب زيدٌ أسداسه بأخماسه). [المترجم].

(١٥) تواجهنا في اللغة العربية نفس المشكلة في كلمة مثل كتب التي تعني القيام بالكتابة وكتب التي تعني فرض. صحيح أن الجذر واحد (ك ت ب) إلا أن المعنيين متباعدان (كتب زيد الرسالة) و(ياأيها الذين الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كُتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون). [المترجم].

(١٦) هذا المعيار الصوتي الدلالي يقابله في العربية معيار نحوي دلالي، إذ إن المعنى المتنوع هنا يأتي من خلال التقديم والتأخير؛ فعندما اقول (السيارة الحمراء اشترى زيدٌ) فإنني أنفي أن يكون زيد قد اشترى دراجة حمراء.

وعندما أقول (اشترى زيد سيارةً حمراءُ) (برفع حمراءُ) فإنني أركز على لون السيارة وذلك من خلال ما اصطلح عليه النحاة العرب بأسلوب قطع الصفة عن الموصوف أي أن كلمة حمراء هنا ليست صفة لسيارة بل هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي (حمراء) وعندما أقول (زيدٌ اشترى سيارةً حمراءَ) فإنني أركز على زيد نفسه لا غيره ذلك لأن الجملة في جواب لسؤال من يسأل: من اشترى سيارة حمراء؟

لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع الكتاب القيم دلائل الاعجاز للجرجاني. [المترجم].

(١٧) المعنى الوظيفي في الجملة العربية متعدد ومتشعب وقد تحدث عنه العرب القدامى ولاسيما الجاحظ والجرجاني وغيرهما. إن الجملة الاستفهامية العربية لا تفرز لنا معنى استفهامياً واحداً فحسب بل تستطيع أن تفرز معاني ذات وظائف مختلفة لا تعتمد على بنية الجملة بقدر ما تعتمد على عوامل خارج هذه البنية كالعوامل النفسية والاجتماعية والثقافية والأنتية (العرفيّة) وأخيراً، وليس آخراً، العوامل السياقية (التي مصدرها النص) ويمكن للمرء أن يستشف ذلك من الأمثلة التالية:

١ ـ أفأنت تنقذ من النار؟ ← النفي
٢ ـ ما لهذا الرسول يأكل الطعام ويمشي في الأسواق؟ ← التعجب
٣ ـ هل الحدث الحمراء تعرف لونها وتعلم أيّ الساقيين الغمائم؟ ← التمني
٤ ـ ألم نشرح لك صدرك؟ ← التقرير
٥ ـ أضاعوني واي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر؟ ← التعظيم
٦ ـ أهذا الذي بعث الله رسولاً؟ ← التحقير
٧ ـ متى نصر الله؟ كم انتظرتك ← الاستبطاء
٨ ـ أين شرق الأرض من أندلس؟ أين أنا منك؟ ← الاستبعاد
٩ ـ أتأكل أو تدخن في شهر الصيام؟ ← الاستنكار
١٠ ـ أهذا الذي يذكر آلهتكم؟ ← التهكم
١١ ـ وإن أدري أقريب أم بعيد ما توعدون؟ ← التسوية
١٢ ـ ألم تر كيف فعل ربك بعاد؟ ← الوعيد
١٣ ـ ولقد نجينا بني إسرائيل من العذاب المهين من فرعون؟ ← التهويل
١٤ ـ يا هذا إلى أين تذهب؟ قد ضللت فارجع ← التنبيه
١٥ ـ أيها الطلاب هل أدلكم على مستقبل عظيم؟: تدرسون الرياضيات واللسانيات ← التشويق
١٦ ـ فهل أنتم منتهون؟ ← الأمر

١٧ ـ أتخشونهم؟ فالله أحق أن تخشوه ← النهي

١٩ ـ أما تزورنا فتدخل السرور علينا؟ ← العرض

٢٠ ـ هلا أعددت للامتحان عدته؟ ← التحضيض

لمعرفة المزيد حول هذا الموضوع راجع كتاب علم المعنى عبدالعزيز عتيق. دار النهضة العربية ـ بيروت. (١٩٧٤ ـ ص ١٠٤ ـ ١٢٠). [المترجم].



وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية

أحمد محمد ويس

الملخص

"الإنزياح" مصطلح أسلوبيٌّ مستحدث، بيد أنّ ما يحمله من مفهوم قديمٌ يرتدُّ في أصوله إلى أرسطو وإلى من تلا أرسطو من بلاغيين ونقاد، وإذا كان المقام يقتضي تقديم تعريف موجز له، فإننا نقول: إنه استعمال المبدع للغة ـ مفردات وتراكيب وصوراً ـ استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يحقق المبدعُ ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب.

" وهذا بحث يروم استجلاء وظيفة الانزياح كما ارتأتها النظريات الأسلوبية الحديثة. وقد استهل البحثُ الكلامَ حول الخلاف الدائم. ما إذا كان للأدب وظيفة أم لا. ثم راح يركِّز القول في مدى إيلاء النظريات النقدية الحديثة القارىء من اهتمام، ليدلف من ثم إلى الحديث عن المفاجأة التي هي أهم ما ينتجه الانزياح، والتي كثيراً ما تغدو قيمة في ذاتها.



ربما أدى بنا عنوان هذا المبحث إلى قضية طال اختلاف النقاد والمفكرين حولها قديماً وحديثاً.. فقد كان ثمة تساؤل: هل ينبغي للأدب أن تكون له وظيفة؟.. وإذا كان الجواب بنعم.. فأيةُ وظيفة تلك..؟..

أما ذاك الذي ينكر أن تكون للأدب وظيفة.. فلربما كان مصدر إنكاره أنه يعتبر الأدب لغواً من القول، أولى من وجوده عدمُه[*]. ومثل هذا الرأي لا يستاهل كثير وقوف عنده والأولى تجاوزه.

وإذاً فلنعدْ إلى من يرى للأدب وظيفةً لنرى أية وظيفة تلك التي يقصدها..؟.. أهو يقصرها علي غاية خلقية مثلما كان صنع أفلاطون فأدى به ذلك إلى أن يرفض الشعر خاصة، لأنه لم يستطع الوفاء بهذه الغاية[**]، أو مثلما صنع تولستوي في أُخرَة من حياته حين راح "يَدين كل فن لا يدعو مباشرة إلى وحدة الناس.. أو يُظَن بأن تذوقه مقصور على الدوائر الأرسقراطية والمثقفة وحدها"[1].

ولْنتساءل بعد هذا: أيصح قصر الأدب أو الفن عامة على مثل هذه الغاية الأخلاقية كما أراد له أفلاطون وتولستوي وكثيرون غيرهما..؟.. ثم ما الأخلاق..؟.. أهناك مفهوم واحد يضم شتاتها، أم لها مفاهيم كثيرة متباينة..؟..

فأما السؤالان الأخيران فقد اختلفت الآراء في الاجابة عنهما اختلافاً طويلاً ليس ههنا مجال الخوض فيه[***]. وأما السؤال الأول فإننا نميل إلى القول بأن قصر وظيفة الفن على الأخلاق فيه حيف على الفن كبير، لأن من شأن ذلك أن يحدّ من مفهوم الفن نفسه، كما أن من شأنه أن يحدّ من حريته أيضاً. ودعنا نقل بأن الفن بما هو إبداع لا يقوم بغير الحرية. وهي مطلب تسعى الانسانية - وإنْ يكن سعي حالم - إلى تحقيقه. أوليس جديراً بها إذاً أن تتخلص من قيد الضرورات لبلوغ ذلك..؟.. أجل.. بيد أن قيد الضرورات هذا ماينفك يلاحقها في حياتها الدنيا.. فيحجب عنها مطلبها الرئيسي وغاية الغايات عندها. وإنها لمعضلة حيَّرت الإنسانية وأعجزتها زمناً طويلاً.. ولكنها أبت إلا أن تحتال عى تلك القيود، فكان أنْ أبدعت الفن.

والحق أن اعتبار الفن هو مَجْلى الحرية الإنسانية الممكن يستلزم فيما يبدو إبعاد كل شيء يحدُّ من هذه الحرية أو يُعكِّر صفوها. ولعل ما جاء

به أنصار مذهب "الفن للفن" من اعتبار الفن غاية في ذاته ومجرداً من كلِّ غاية ليس إلا من قبيل الخشية على هذا الفن من قيد الضرورات. ولاغرو إذاً إنْ هم رأوا في "الأخلاق" ما يُشْبِه قيد الضرورات، فراحوا ينأون بالأخلاق عن مجال الفن، حتى قال قائلهم وهو تيوفيل جوتيه ساخراً: "لست أدري من القائلْ، ولا أعلم أين قيل: إنَ الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق؟. وأيّاً ما كان فلا شك في أنه رجل شديد الغباء"(٢). ولكنَ هناك مَن فهم من مذهب الفن للفن أنه يرى بين الفن والأخلاق تناقضاً، والحق أنْ لا تناقض، سوى أن الفن أوسع بكثير من الاخلاق.

ثم كان أن رأى مصطفى بدوي في مقدمته لترجمة كتاب ريتشاردز "مبادىء النقد الأدبي" إن هذا الأخير بكتابه المذكور "قضى على نظرية الفن لأجل الفن فلم تقم لها بعد هذا الكتاب قائمة"(٣). ويبدو للناظر أن هذا حكم لم يعتمد على النظر الدقيق. وهو حكم تكشف ضعفه تلك الاتجاهاتُ الكثيرة التي نجمت في هذا القرن والتي ترى أن الأدب أمر مقصود في ذاته، وإذا كانت من له غاية فإنها لن تكون سوى "إرادته في المتعة" على ما يقول بارت(٤). ثم إن الاهتمام بالناحية الشكلية ـ وقد كثر في هذا القرن ـ لهو أكبر معاضد لمذهب الفن للفن، وفي هذا يقول تودوروف: "إن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قتامتها، أي اتجاهها لجعلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط"(٥). وأكثرُ من ذلك فإن فيما ساقه ريتشاردز من كلام في معرض رده على الدكتور برادلي أحد منظِّري "الفن للفن" ما يؤكد أن اتجاه الفن للفن في هذا القرن والذي سبقه هو الاتجاه السائد بين النقاد فهو يقول: "ولعل النقطة الرابعة [من كلام برادلي] ذات أهمية أعم، إنها في الواقع موضع الخلاف الحقيقي بين نظريتنا والنظرية التي يشاء أن يؤمن بها الدكتور برادلي) والغالبية العظمى من النقاد المحدثين. وهذه النقطة هي التي عبر عنها في آخر جملة من كلامه الذي اقتبسناه هنا فهو يقول: "ليست طبيعة الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي.. وإنما هي في

كونه عالماً قائماً ومستقلاً. ولكي تمتلك الشعر تماماً يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعي قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات وغايات وظروف خاصة"[٦]. وعلى الرغم من أن ريتشاردز قد حاول أن يردّ في نحو صفحتين على قول برادلي هذا، فإنه قد أخفق ـ فيما يبدو ـ مما يؤدي إلى ازدياد العجب من مصطفى بدوي كيف رأى أن ريتشاردز "قضى بصفة قاطعة على نظرية الفن لأجل الفن فلم تقم لها... قائمة" وهل لمثل هذه الصيغ الجازمة أن تصح في مجال الفن بعامة؟!..

وبعد فقد أردت لهذه الفذلكة ـ إن صح التعبير ـ أن تكون مدخلاً إلى ما نحن بصدده من وظيفة الانزياح.. فإذا كان ما مضى قد تركز على وظيفة الأدب من حيث هي مفهوم عام اختُلف فيه إن كانت له غاية ما وراثية أم لا، فإن وظيفة الانزياح تختلف عن ذلك من حيث هي تخدم في المقام الأول النصّ وتلقي النص.

ولا حرج في أن نسارع إلى القول بأن الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنما هي "المفاجأة". وغني عن البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط بالمتلقي أصلاً، وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس النقدية عناية خاصة، بل أدخلته ضمن دائرة الإبداع، بعد أنْ لم يكن له في العصور السالفة كبيرُ اعتبار.

والحق أن الاهتمام بالقارىء المتلقي ليس بدْعاً من الأمر، لأن القارىء هو من يُوجَّه النصُّ إليه، وهو من ثم الذي يحكم على قيمته بعامة، لا بل إنه شريك المؤلف في تشكيل المعنى، ومن ثم فلا غرو إنْ وجدنا المناهج النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها تعني بطريقة استقبال القارىء للنص، وكذا ما يقوم بينهما من تفاعل.

وثمة من يرى أن هذا الاهتمام بالقارىء ابتدأ على عهد إدجار ألن بو ١٨٠٩ ـ ١٨٤٩[٧]. بيد أن هذا الاهتمام لم يقو إلا في هذا القرن، وإن شئنا الدقة قلنا في النصف الثاني منه، فقد ذكر إيفانكوس في فصل مهم

عقده لـ "شعرية التلقي" أن هذه الشعرية أخذت تنافس " شعرية النص" التي سادت في النصف الأول من القرن والتي حلت هي الأخرى محل "شعرية المرسل" التي كانت سائدة فيما مضى من عصور[٨].

ولئن بدا للناظر أن شعرية التلقي قد رجَحت قليلا في العقود الأخيرة، فإن ذلك لا يعني غلبةً لها على شعرية النص، لأن كل واحدة من الشعريتين تعاضد الأخرى. وهكذا فثمة من يرى أن كل نظرية للنص إنما هي نظرية للقراءة[٩]. ولكنّ الناقد السيميوطيقي أمبرتو إيكو أراد أن يعكس المقولة فرأى عام ١٩٧٩ أن كل نظرية للقراءة هي نظرية للنص، فالنص ـ على ما يقول ـ "واقع معقد مادام مشوباً بعناصر "غير مقولة" تجسدها عملية القراءة. وهذه الفضاءات التي على بياض ليست مكاناً للانتشار الخيالي أو الاعتباطي، ذلك بأنَّ مما ينسب إلى طبيعة النص كونَه آلية كاتمة تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه. فالنص ناتج ينبغي أن يشكِّل وضعه التفسيري جزءاً من آليته التوليدية ذاتها. ولهذا فإن أي نص يجب أن يتوقع "قارئاً نموذجاً" قادراً على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة منه [أي من النص]، وأن يتحرك تفسيرياً مثلما تحرك توليدياً[١٠].

على أن هذا الذي يقوله إيكو يخرج في مجمله عما جاءت به التفكيكية وهي التي بلغ الاهتمام منها بالقارىء أوجه حين نادت بـ "موت المؤلف" كي يبقى النص بعدئذ وجهاً لوجه مع القارىء. ولعل هذا هو أشهر ما جاءت به التفكيكية، إذ إنها لم تأت ـ كما يقول إيفانكوس ـ بنظرية عن اللغة الأدبية بل جاءت بطريقة لقراءة النصوص[١١].

ويمكن أن تضاف إلى مقولة درّيدا في "الاختلاف المرجأ"[١٢] الذي يعني تعارض العلامات بحيث تختلف كل واحدة عن الأخرى، وبحيث تقود كل واحدة إلى أخرى في النظام الدلالي دون الوقوف النهائي على معنى محدد. وبهذا يريد دريدا الحقَّ من هيمنة فكرة الحضور، إذ ما هو حاضر

في النص من دوال لا يكفي وحده في الوصول إلى مدلولاته، فثمة ما هو غائب من تلك المدلولات غير موجود، وسببُ ذلك الغياب هو اختلاف الدوال مع المدلولات، وهو اختلاف يؤدي إلى أن تظل المعاني غير محدودة ولا تعرف الاستقرار أو الثبات، ومن ثم تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف(١٣).

وبالجملة فإن الناظر في خارطة النقد المعاصر يلحظ بيسرٍ مدى اهتمام هذا النقد بفعل القراءة. فأما هذا الذي أتينا على ذكره فليس يعدو أن يكون أنموذجاً لذلك الاهتمام. وقد كان الإتيان عليه ضرورياً، ونحن نتحدث عن "المفاجأة" التي قلنا إنها ترتبط بالمتلقي أوثق ارتباط، وقلنا قبل ذلك إن الانزياح هو ما يُحدثها أو هي وظيفته الرئيسة.

والآن.. أفلايجوز أن يشتط بنا الخيال قليلاً فنقول إن هذا الاهتمام بالمتلقي أو القارىء ربما كان في بعض منه نتيجة لهذا الاهتمام بالانزياح الذي كثر في أدب الحداثة وفي الفكر النقدي أيضاً..؟.. أوليس الانزياح بعامة إنما هو يستهدف القارىء..؟.. وإذن، فلاغرو أنْ نرى الفكر النقدي يلفت إلى هذا القارىء بالدرس والتحليل. وطبعاً فليس متوقعاً أن يكون ما جاء به الفكر النقدي حول القراءة سائغاً كله، ولكنَّ فيه نظرات وآراء وتحليلات تستأهل التوقف والتملي طويلاً.

على أن ثمة نظرية ترتبط أشد الارتباط بما نحن فيه من "المفاجأة" وإن شئت فهي أيضاً ترتبط أشدَّ الارتباط بالمتلقي، وتلك هي "نظرية الإعلام" التي انتهت إلى أن نسبة الإعلام تقل بقدر ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح، "فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة... ضعيفة التوقع"(١٤). وهنا نشير إلى أن نسبة الإعلام التي قررت النظرية أنها تزداد من ورود غير المتوقع، لم تكن لتحدث لولا ما

يُحدثه غير المتوقع هذا من مفاجأة تؤدي إلى استنفار المتلقي وربما إلى امتلاكه بحيث يستقبل الرسالة الإعلامية بكل انتباه. فأمّا الشعر - وقد انتهت النظريات الحديثة إلى أنه لا يقصد إلى إبلاغ أو إعلام - فإن تاثيره وإيحاءه يغدوان أكبر وأشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع، وسينطوي حينئذ بالضرورة على ما هو مفاجىء.

ولعل فكرة المفاجأة لم تعد غريبة مذ أعطاها السرياليون كل بعد في الإبداع، فهي عندهم منطلق الإبداع، وهي كذلك مختتمهُ أيضاً، ولم يكن الكاتب السريالي بقادر على "الكتابة إلا أنْ تغمره المفاجأة"[١٥] ليقوم هو من ثم بتحويلها إلى مفاجأة تغمر المتلقي. وهكذا فقد جعل السرياليون المفاجأة غاية في ذاتها ليس من ورائها ولا من بعدها غاية، فترى بروتون مثلاً يقول في هذا الصدد "يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثاً غير مشروط"[١٦]. ثم إنهم وجدوا فيها غاية الحرية، وفي هذا يقول بروتون ايضا: "إن الصورة وحدها، بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة، هي التي تعطيني مدى الحرية الممكن. وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير فيَّ الرعب"[١٧].

وقد يلوح للناظر في هذا الكلام على المفاجأة شيء من المبالغة ولاسيما أنه كلام صادر عن قوم عُرفوا بلغوٍّ في أفكارهم وفي أفعالهم.. بيد أن ما قالوه في المفاجة شاركهم فيه كثيرون، فمنذ القديم جعل أرسطو "الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"[١٨] ونضيف إليه ما أورده برجسون من "أن الكون إذا كان خالياً من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلاً"[١٩] ويضاف إلى ذلك قول لأحد المفكرين الألمان مداه: أن الدهشة هي أسمى ما في الوجود... لقد وُجدت لكي أندهش[٢٠]. وعلى هذا فإن من يُرزق متعة الدهشة يكون في حكم من هو غير موجود، لأن الوجود قرين الدهشة، والإحساس بالدهشة هو البرهان على الوجود. وبهذا نكون قد ربطنا قول برجسون بما تلاه برباط يشبه أنَّ

يكون رباطاً جدلياً. فإذا أقررنا بذلك لم نر من الغرابة أن يُنظر إلى المفاجأة على أنها العنصر المهم في تقدم العلوم أيضاً، وفي هذا يقول م. جيفيه: ينبغي "أن ننظر إلى المفاجأة، [التي تنجم] عن صورة جديدة أو تآلف جديد للصور، على أنها العنصر الأكثر أهمية في تقدم العلوم الفيزيائية، ذلك بأن الدهشة إنما تحفز المنطق، وهو دائم البرودة إلى حد ما وتضطره إلى إقامة تناسقات جديدة.."[٢١].

وإذا كان لنا أن نتحول من حيز العلوم المادية إلى رحاب الشؤون الروحية والحدسية فإننا سنعثر على كلام مدهش قال سهل بن عبدالله التستري عن المعرفة الصوفية ونصه: إن "المعرفة غايتها شيئان: الدهَش والحيرة"[٢٢]. ويبدو أن الفنان يشبه الصوفي في أنه يدهش لرؤية الأشياء كأنما هو يراها أول مرة، بيد أنه لا يحار في نقل إحساسه بها. فإذا سلّمنا بأن الفن هو نقل للإحساس بالأشياء كما تُدرك أولاً، لا كما تُعرف بعدئذ، يعني أن نقل الإحساس بها يقتضي أن يكون ايضاً نقلاً غير مالوف، وبذا ندرك مدى أهمية المفاجأة.

وهكذا أدركت الاتجاهات النقدية الحديثة في معظمها مدى ما للمفاجأة من أثر، فراحت تركّز على العناصر التي من شأنها أن تولد هذه المفاجأة.. ولعلها وجدت في مفهوم الانزياح مصدراً وموئلاً ومجتمعاً لتلك العناصر. وهكذا أيضا أصبحت درجة الإبداع من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من ضم عناصر لا يُتوقع جمعها في صعيد واحد. وطبيعي أن مثل هذا الأمر يحتاج ممن يقدم عليه إلى شجاعة بالغة. فأما ذاك الذي يخشى ويحذر.. فقد صح عليه رثاء الكاتب الأسباني بايي أنكلان إذ قال: "يالشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل على الإطلاق"[٢٣]. ومن الأكيد أن هذا الذي استحق الرثاء قد ضعفت فيه قوة التخيل والتخييل فلم يستطع التحليق في سماء الإبداع، وإذن فليس له إلا أن يرضى بما حوله وبما هو ناجز بين يديه، ولن يجعل هذا منه شاعراً.

لا غرو بعدئذ أن نجد ناقداً يُدعى كيبدي فارجا قد عرَّف الأسلوب أنه المفاجأة أو أن نجد آخر هو جاكوبسون يعرِّفه بأنه "الانتظار الخائب defeated expectaney"[٢٤]. والانتظار الخائب هنا لا يعدو أن يكون مفاجأة يُنتجها ـ في رأي جاكوبسون ـ "تولِّد اللامنتظر من خلال المنتظر"[٢٥]، أي إن المفاجأة التي تنبثق من "اللامنتظر" ما كان لها أن تنبثق وتفعل فعلها لولا التوقع الذي يعتمد على "المنتظر". وإذا شئنا التمثيل لهذه الفكرة قلنا إن المفاجأة لا تكمن في المثل المعروف "إذا كنت في روما فافعل كما يفعل الرومان"، بل هي تكمن في القول" "إذا كنت في روما فافعل كما يفعل اليونان". وهكذا..

ثم جاء ريفاتير بعد جاكوبسون، فحدّد الأسلوب اعتماداً على أثر الكلام في المتلقي، وعرّفه "بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبِّر والأسلوب يبرز"[٢٦]. ثم أكد "أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث [أنها] كلمة كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس [المتلقي] أعمق"[٢٧]. وقد أكمل نظريته بما اسماه طمقياس التشبع". وهو مفهوم يرتبط بالمتلقي، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصِّية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية: [أي] أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً[٢٨] لأن النص ومن ثم المتلقي يكونان قد وصلا إلى حالة من التشبع لهذه الخاصية فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة.

والآن ـ وقد اتضح أثر ما ينتجه الانزياح من مفاجأة للمتلقي ـ فإنَ للمرء أن يتساءل مخصصاً القول: فلم هذه المفاجأة؟ وما وظيفتها..؟

وقد أجاب عن ذلك ريفاتير فرأى أن الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء[٢٨]. وعلى هذا الغرار قال شكري عياد: "والكتابة الفنية

تتطلب من الكاتب أن يفاجيء قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه... وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة، فأنت في حديثك تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك إلى فحوى الرسالة: من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه، والإشارة باليدين، إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحياناً إذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف ـ فالمرأة الشكاءة البكاءة لا تلفت نظر زوجها إليها مهما تتنهد، والإنسان الذي لايفتأ يجذب كمَّ محدّثه لينصرف إليه، لا يزيد على أن يضجره ويستخطه ـ فكذلك وسائل اللغة التي يُراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف "[29]. ثم ينتهي عياد من هذا إلى محاولة تعليل كثرة الانحرافات في الأدب المكتوب عنها في الأدب الشفوي فيرى " أن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارىء، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة... [ولعل هذا يفسر لم كانت] الآداب القديمة، التي هي أقرب إلى التراث الشفوي، يقل فيها الانحراف بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد على [وسيلة] الكتابة "[30].

على أن عياداً ـ وقد أورد رأي ريفاتير في أن الانحراف حيلة لجذب انتباه القارىء، وأيّده في ذلك كما رأيناه من نصه الطويل ـ يرى "أنّ هذا جانب واحد للإنحراف وأنّ الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر الكلي للنص"[31]. ولسنا ندري على وجه الدقة كيف يؤدي الانحراف إلى الأثر الكلي للنص؟.. ولكنْ لعل المراد ههنا هو بلوغ النص تمامَ تأثيره، بالانحراف. بحيث لو خلا منه نص لما جاز له أن يكون في عداد الراقي من النصوص[*]. ويمكن القول بعبارة أخرى: لعله اراد أنَ القَدْر الأعظم من تأثير النّص إنما هو عائد إلى ما فيه من عناصر

مستحدثة، وهي العناصر التي يصح القول بأنها هي سمات الفردية التي ينبغي للفنان المبدع أن يتسم ويسمو بها، والتي فيها تكمن القوة التي تجتذب القارىء نحو إبداعه. وكان موكاروفسكي قد انتهى إلى مثل هذه النتيجة حين رأى أن "الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لانحراف أو خرق لعرف "[٣٢] وهذه النتيجة لا تخرج عما كانت الشكلانية الروسية اعتمدته حين رأت أن المعيار الذي به تقيّم أصالة الأدب إنما يتمثل في الجدة والمفاجأة فنحن لا ننتبه إلى الكلمات وما ترمز إليه إلا إذا وضعت معاً على نحو جديد مدهش[٣٣].

وعلى حين جادل جاكوبسون في آخر أعماله بأن الميل إلى الرسالة إنما جاء نتيجة لتناسق خاص للنص الشعري، فإنه أقر على الرغم من ذلك بأن الميل إلى الرسالة يعود إلى إدراك متجدِّد للواقع عن طريق توليد وعي متجدد بأشكال الدلالة التي تعبر عن الواقع بإحكام[٣٤]. ومن الواضح أن "الإدراك المتجدد" هنا هو الغاية من كل الرسالة. ولعل هذه الغاية تتوافق أيضاً والغاية التي يرمي إليها الانحراف فيما يرمي، لأن ما يرمي إليه الانحراف هو "الإدراك المتجد أيضاً"، وربما كان في هذا الادراك المتجدد ما يؤدي إلى أن يحقق النص أثره الكلي مثلما كان ارتأى عياد آنفاً.

ليكن شأن المفاجآت التي ينتجها الانحراف أو الانزياح كشأن الشعر نفسه، غير محكومة بأداء وظيفة محددة، وغير مُلتفَت فيها إلى تأدية غايةٍ سوى الغبطة والإمتاع. وهذا لا يناقض ما ذكره ريفاتير وعيّاد من أن وظيفة الانزياح هي جذب الانتباه، لأن جذب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى المتعة.

الهوامش

(*) نذكر في هذا الاتجاه جماعة "المطهرين" Puritans وهي طائفة كانت تعادي الفنون عامة. انظر: الربيعي محمود: في نقد الشعر، ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٥، ص ٤٢.

(**) انظر حملته الشهيرة على الشعر في الباب العاشر من "الجمهورية"، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤.

(١) رتشاردز، إ. ا: مبادىء النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، القاهرة ١٩٦٣، ص ١١١.

(***) لعل في قول ريتشاردز التالي ما يدل على أن الخلاف كبير في الأخلاق إلخ... " مبادىء النقد الأدبي " ص ١٠١ وانظر كذلك ص ١٠٣ وما تلاها.

(٢) هويسمان، دينيس: علم الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، ط. سلسلة الألف كتاب، القاهرة د.ت، ص ١١٩.

(٣) مقدمة الترجمة ص ٣٣.

(٤) بارت، رولان: لذة النص، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٢ ص ٣٩.

(٥) إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، ط ١ مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٨٥.

(٦) مبادىء النقد الأدبي، ص ١٢٥، والتأكيد بخط من عندي.

(٧) انظر: الواد حسين: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول مج ٥ ع ١ ص ١١٤.

(٨) انظر: نظرية اللغة الأدبية ص ١٢١ وللتوسع في شعرية التلقي انظر: هولب، روبرت: نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٤.

(٩) انظر المرجع السابق، ص ١٣٥.

(١٠) المرجع نفسه، ص ١٣٦ وللتوسع انظر: رأي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧، ص ١٤٠ ـ ١٥٨.

(١١) انظر المرجع نفسه، ص ١٤٧.

(١٢) انظر مقال ديريدا: الاختلاف المرجأ، تر. هدى عياد، فصول مج ٦ ع ٣.

(١٣) انظر: ابراهيم عبدالله، ورفيقيه: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط ١ المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١١٨ ـ ١٢٠.

(١٤) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس ١٩٩٤، ص ١٣٥ ـ ١٣٦ وللتوسع في نظرية الإعلام انظر كتاب اندريه مارتينييه: مبادىء اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، دمشق ١٩٨٥، ص ١٨٣ ـ ١٩٨.

(١٥) كاروج، ميشيل: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بدوي ط. وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣، ص ١٢٥.

(١٦) المرجع السابق، ص ١٢٦.

(١٧) فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٢٣٩.

(١٨) رابو برت، ا.س: مبادىء الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، ط ٦ لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٨، ص ٣.

(١٩) برجسون، هنري: التطور المبدع، تر: جميل صليبا، بيروت ١٩٨١، ص ٤٠.

(٢٠) انظر ماهر، مصطفى: صفحات خالدة عن الأدب الألماني دار صادر بيروت ١٩٧٠، ص ٣٨٧.

(٢١) كاروج، ميشيل: اندريه بروتون، ص ١٢٦.

(٢٢) القشيري: أبو القاسم عبدالكريم بن هوازن: الرسالة القشيرية، تح: عبدالحليم محمود ومحمود بن الشريف ط ١ دار الكتب الحديثة القاهرة ١٩٦٦ ج ٢ ص ٦٠٥.

(٢٣) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ٢ الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٢، ص ٤٥٦.

(٢٤) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤، ص ١٣٥.

(٢٥) المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ص ٤ دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٨٦.

(٢٨) عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، مبادىء علم الأسلوب العربي، ط انترناشيونال برس، القاهرة ١٩٨٨، ص ٧٩.

(٢٩) اللغة والإبداع ص ٨١.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٨١ ـ ٨٢.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(*) لعل مما يؤكد هذا قول عيّاد في دائرة الإبداع ص ٤٥: إن الأثر الأدبي إذا كان ممتازا فإنه يفاجىء القارىء بما يخرج عن مألوفه فتكون الحاجة في الجهد إلى فهمه مناظرة لما فيه من أصالة.

(٣٢) روبي، ديفيد. جفرسون، أن: النظرية الأدبية، تر: سمير مسعود، ط وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٢، ص ١٠٠..

(٣٣) انظر: ويلك ووارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢، ص ٣١٩.

(٣٤) انظر: روبي وجفرسون: النظرية الأدبية الحديثة، ص ١٠٠.

* * *

نظرية التناصية

بيير ـ مارك دوبيازي

ترجمة: الرحوتي عبدالرحيم

يمثل النص الذي نقدمه معربا فيما يلي مـادة " نظريـة التناصيـة " فـي الموسـوعة الفرنسـية أو نْسِـيكْلُوبّيدْيا أُونيفِيرْسـاليس Encyclopoedia universalis (الطبعة الجديدة ١٩٩٠) وهـو مـن تـأليف البـاحث الفرنسـي المتخصص في السيميوتيقابيير ـ مارك دوبيازي Pierre - Marc de Biasi.

ملحوظة : خلافا لما هـو متـداول، نقـترح ترجمـة المصطلـح الفرنسـي intertextualite بالتناصيـة ، أمـا لفظـة التنـاص فنحتفـظ بهـا لترجمـة المصطلح الفرعي intertexte

ـ المترجم ـ

أصبح اليوم مفهوم التناصية الذي جاء الى الوجود مع التجديد الكبير الذي عرفه الفكر النقدي خلال السنوات الستين، واحداً من الأدوات النقدية الأساسية في الدراسات الأدبية. تتمثل مهمته في شرح السياق الذي يجعل من الممكن قراءة كل نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص. لكن هذا المفهوم أثار في ربع قرن من الزمن جدلا واسعا ولم يفرض نفسه إلا بعد أن أُخضع مرات عديدة لسبك تعريفي. لكي نفهم كامل أهميته ينبغي علينا إذن تتبع هذا التطور خطوة، خطوة.

تكون المفهوم :

لايمكن عزل مفهوم التناصيية في بدايته من الأعمال النظرية لجماعة " تيل كيل " والمجلة الحاملة لهذا الاسم (تأسست في١٩٦٠ بإدارة فيليب سوليرس) التي نشرت اهم المفاهيم التي أعدتها هذه المجموعة من المنظرين التي أثّرت بعمق في جيلها. في مرحلة أوج " تيل كيل" بين ١٩٦٨ و ١٩٦٩ سيظهر مفهوم التناصية بشكل رسمي في الاصطلاحات النقدية الطليعية، بفضل صدور مؤلَّفيْن يعرضان النظام النظري للجماعة وهما : " النظرية الجامعة " (١٩٦٨) وهو مؤلف جماعي نجد من بين المساهمين فيه، بشكل خاص، توقيعات كل من فوكووبارت ودريدا وسوليرس وكريستيفا؛ وكتاب " سيميوتيقي : أبحاث من أجل تحليل سيمي " (١٩٦٩) لجوليا كريستيفا التي جمعت فيه سلسلة المقالات سبق لها ان نشرتها بين سنتي ١٩٦٦و ١٩٦٩.في كتاب النظرية الجامعية " ينتقد فيليب سوليرس الأصناف المسماة ثيولوجية للذات والمعنى والحقيقة... ويقترح في مقابل صورة نص جامد، منغلق على قيمة شكله ووحدته، فرضية التناصية المقتبسة من كتابات الناقد السوفياتي ميخائيل باختين: " كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص

وهو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق". في نفس المؤلف استعملت جوليا كريستيفا مثال الرواية القروسطية "Petit jehan de Saintre" لضبط ما يجب فهمه من التناصية: " تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد" ويمكّن من إلتقاط " مختلف المقاطع (أو القوانين) لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع (أو قوانين) محولّة، من نصوص اخرى. هكذا، يمكن اعتبار بنية الرواية الفرنسية في القرن الخامس عشر كحاصل لتحويل قوانين عديدة أخرى... التناصية بالنسبة للذات العارفة هو مفهوم سيكون علامة للطريقة التي يَقْرأ بها نصّ التاريخ ويندرجْ فيه".هكذا، فكر يستيفا التي انطلقت من تحليل تحويلي (مقتبس من شومسكي وسومجان)، وجدت نفسها مضطرة لإضافة فرضية التناصية للوصول الى " الاجتماعي " و " التاريخي " اللذيْن يتعذر بلوغهما من خلال الجهاز القائم على ثنائية الدال/ المدلول، تحولّ الدال/ ثبات المدلول. ستتمثل مهمة الترميم المنهجي في تعويض هذه الثنائية بمنهج تحويلي في إمكانه عن طريق إلحاق مفهوم التناصية" موْضعَة البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي المعتبر كمجموع نصي"بناء على هذا الطرح فإن تناصية Petit Jehan de Saintre تسمح بتعريفها كتفاعل لأربع مكونات تناصية: نص السكولاستيكية (تقسيم الرواية الى فصول رئيسية وفصول ثانوية، أسلوب تعليمي،إحالة ذاتية على الكتابة وعلى المخطوط)؛ نص الشعر النسيبي (المرأة" مركز مؤلّه من قبل مجتمع شاذ جنسيا يستعيد صورته عبر ... المرأة... العذراء"، غزل الترُوبَادُور)؛ أدب المدينة الشفوي(صراخ الباعة الاعلاني، لافتات، نص اقتصادي من نفس المرحلة التاريخية)؛ في الأخير، خطاب الكارنفال (تورية، غموض، ضحك، إشكالية الجسم والجنس، القناع... الخ) تصل جوليا كريستيفا بعد ذلك إلى خلاصة أن الترابط التناصي الذي يغير معنى كل واحدة من عباراته بإشراكها في بنية النص يمكن طرحه كمجموع ازدواجي يشكل مقاربة أولى لما كانت عليه الحدة الخطابية في عصر النهضة. بتزوده بمفهوم التناصية أصبح في إمكان المنهج التحويلي استخلاص"إيديُلوجيم"

النص، وهو اسم اعطته كريستيفا لهذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية ملموسة(رواية، مثلا)ببُنى أخرى (خطاب العِلم، مثلاً).

كان لكتاب "النظرية الجامعية" أثر هائل في الأوساط النقدية الطليعية في مرحلة ما بعد احداث ماي ١٩٦٨ كما ستعمل كريستيفا، من جهتها في كتابها" سيميوتيقي: أبحاث من اجل تحليل سيمي ." على تعريف هذه الأداة المنهجية وتوضيح، بشكل خاص في : " الكلمة والحوار والرواية " الدور الكبير لاعمال باختين في إعداد مفهوم التناصية. المحتوى الجوهري الذي يشتمل عليه هذا المفهوم يأتي من اكتشاف كان باختين هو أول من أدخله في النظرية الأدبية: كل نص يبنى كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. مكان مفهوم " البَيْشَخْصِيَة" يحل مفهوم التناصية..." لا يستعمل باختين مفهوم التناصية ، ولكن بذرته توجد في مفهوم " الديالوجية " كما هو مستعمل في " شعرية دوستيوفسكي" (موسكو ١٩٦٣ ؛ باريس ٩١٧٠)، وفي " فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية في عصر النهضة" (موسكو١٩٦٥ باريس ١٩٧٠)، وفيما بعد ذلك بقليل في "الجمالية ونظرية الرواية" (موسكو ١٩٧٥؛ باريس ١٩٧٥)، وجمالية الإبداع اللغوي" (موسكو١٩٧٩؛ باريس١٩٨٤). يوضح ميخائيل باختين ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة المكان الذي تظهر فيه من جديد وبشكل مفاجىء التقاليد المنسية ويثبت كيف تملك الرواية بنيويا استعداداً لإندماج، على شكل بوليفوني، مكونات كثيرة ومتنوعة، لغوية وأسلوبية وثقافية. هكذا، تُمَكِّنُ مجموع هذه التبادلات من مقابلة الاختلافات على شكل ديالوجي وتجعل من هذا الشكل الأدبي نوعا من النماذج التركيبية الذي يفتح المجال للتفكير في الأدبية: " يشارك المؤلف في روايته (فهو حاضر فيها باستمرار)، ولكن تقريبا من دون لغة مباشرة خاصة به. لغة الرواية هي نظام من اللغات، يضيء بعضها البعض بشكل متبادل في حوارها مع بعضها ". تعدد اللغات، التحويل عن طريق الربط البوليفوني، الديالوجية، الوحدات الخطابية لثقافة: كل هذه العناصر المقتبسة مباشرة من عند

باختين هى التي كونت مفهوم التناصية ، لقدكان تأثير باختين بالغا في هذا المجال الى حد ان تودوروف خصص لـه محاولـة هامـة : " ميخائيل باختين: المبدأ الديالوجي (١٩٨١) اقترح فيها لتتضح الأمور تقسيم المبدأ الديالوجي إلى مفهومين: الديالوجية بمعناها الدقيق، والتناصية كما حددتها جوليا كريستيفا المتضمنة للمفهوم (الديالوجية): " اسم الديالوجية " يُحتفظ به لبعض الحالات الخاصة من التناص، مثل تبادل الأجوبة بين متخاطبين، أو التصورات التي أعدها باختين للشخصية الانسانية. هذا المجهود في التوضيح وهذا الرجوع الى أصل المفهوم لم يكن ليقتصر في 1981 على تودوروف وحده، بل إن جيرار جينيت كان هو الآخر قد وضع في هذه الفترة بالذات اللمسات الاخيرة على مؤلف سيقلب عما قريب كامل البناء المفهومي، يتعلق الامر بكتابة " palimpsestes ". يستفاد من كل هذا بأن الوضعية النظرية تغيرت كثيرا منذ صدور كتاب " سيميوتيقي: أبحاث من أجل تحليل سيمي" لكرستيفا.

سنوات ١٩٧٠: المقاربات الأولى

كتابا " النظرية الجامعية " و" سيميوتيقي" ساهما بشكل واسع في العمل على إخراج مفهوم التناصية من دائرة " تيل كيل " إلاّ أنه سيجد نفسه من جديدفي مقدمة المسرح النقدي تحت تأثير بارث. احتفظت الكلمة بضع سنوات اخرى بعبير التمرد، الجامعة (باستثناء باريس الثامنة، فانسان، وباريس السابعة، جوسيو) فظلت تجاهلها، ولكن الفكرة ستنتشر شيئا فشيئا. منذ ١٩٧٢ سيدخل مصطلح التناصية بطريقة سرية في المجال الليكسوغرافيا في ذيل" المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" (ديكرو وتودوروف)، حيث يتكلم فرانسو فهْل عن هذه الشبكة من الترابطات المتعددة والمتقلبة التراتب التي تجعل النص يضع نظامه مكان قواعد اللسان المحددة سلفا. في ١٩٧٤ نشرت جوليا كريستيفا كتاب " ثورة اللغة الشعرية ... لوتْريَمْون ومالارمي" الذى قامت فيه طليعة نهاية

القرن التاسع عشر (لوتريمون بشكل خاص) مقام " منضدة التجريب" للتحليل التناصولوجي فيما يخص البنية الشعرية. في السنة الموالية، ظهر المفهوم وقد أصّل بما فيه الكفاية لكي يرسّمه رولان بارت في دراسته عن " نظرية النص " وهى دراسة تركيبية موسوعية. انطلاقا من هذا التاريخ أصبحت التناصية مفهوما مقبولا،ولكن مع الاحتفاظ بحق المراجعة.تميزت سنة ١٩٧٤ بغزارة المساهمات الجديدة في الموضوع، إذ خصصت مجلة " شعرية" عددا خاصا لمفهوم التناصية تضمن، على الخصوص ، مساهمة لـ.جيني" استراتجية التناصية"، ومساهمة أ.توبيا" طباق جُويسي" (نسبة الى جويس)؛ كما اقترحت، من جهتها، د. مينينو في كتابها: " تلقين مناهج تحليل الخطاب" (١٩٧٦)، نوعا من اختزال المفهوم الذى سيجد نفسه، تحت تأثير التبسيطية التربوية، موجها في اتجاه هيمنة المكون العلائقي، على حساب المكون التحويلي. كمجموع العلاقات مع نصوص اخرى التي تظهر داخل نص، صار مفهوم التناصية مفهوما مرنا ويبعث على الطمأنينة لأن حقل تطبيقه لم يعد يبدو بعيدا جدا عن الحقل التقليدي لنقد"المصادر" ومن الممكن ان تلحق به بالتدريج قطاعات اخرى كتلك التي تدرس المعارضة والمحاكاة الساخرة، وما يمنع من إضافة عدد من الاشكاليات الكبرى للادب المقارن أيضاً. لكن هذا التوسيع، بغض النظر عن مساهمته في تعميق استعمال المصطلح، لم يكن غريبا عن بعض الغموض النظري الذي انتهى بالتناصية الى فقدان، مدة من الزمن، اهم ما يكون خصوصيتها المفهومية. هذا التطور المكدّر ـ الذي لا زالت بعض آثاره يُشعر بها الى اليوم ـ تفاقم امره، بلا شك، منذ سنوات ١٩٧٥ـ١٩٧٦ نتيجة بعض الارتباكات الاصطلاحية الذي ساهم فيها بشكل مباشر المفهوم الأخير كما يلي: " هو النص الذي يمتص عدداً من النصوص مع بقائه مركزا على معنى" لكن م. أريڤي يقترح من جانبه تعريفا علائقيا أكثر اتساعا: "هو مجموع النصوص التى توجد في علاقة تناصية" في حين ان م. ريفتيرلايريد ان يرى في مفهوم التناص الا النص المحال عليه ؛ أما ب. ماليندلان فينتقد، خلال ابحاثه لضبط المصطلحات، هذا البعد" الغيري" ويقترح التعريف التالي: " يمكن

ان نرى، بالأولى، في مفهوم التناص الفضاء الوهمي الذي تحدث فيه التبادلات التي تتكون منها التناصية " رغم هذه الارتباكات، واصل المفهوم انتشاره في الاصطلاحات النقدية، ولكن مع هيمنة واضحة للبعد العلائقي. بهدف تجاوز هذه المخاطر " الانحرافية " عادت جوليا كريستيفا في ١٩٧٦ الى البعد التحويلي للمفهوم الذي أعيد تعريفه كتقاطع تحويلي مشترك للوحدات المنتمية الى نصوص مختلفة. لكن النقاش سيستمر وستزداد حدته مع نهاية السبعينات.

السنوات ١٩٨٠ : انتاج واعادة سبك المفهوم

سنوات ١٩٧٩ـ ١٩٨٢ الغنية، بشكل خاص، بالاصدارات الجديدة،تشهد بوضوح على دخول مفهوم التناصية في مرحلة النضج. اعمال م . ريفتير: كتاب " انتاج النص" (١٩٧٩)؛ مقال " الارتباط التناصي" في مجلة " شعرية " (١٩٧٩)؛ مقال " اثر التناص " في مجلة " فكر" (١٩٧٩)؛ كتاب " سيميوتيقا الشعر " (١٩٨٢)، تشغل مركزاً مهيمنا في هذا القطاع من البحث النقدي، وذلك لاننا نجد فيها تصوراً موسعا جدا للمفهوم وهو في طريقه الى تحديد نفسه: التناص هو إدراك القارىء للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه. ادى الاتجاه الذي تبعه م.ريفتير ـ على الاقل من حيث المبدأ ـ الى المطابقة بجرأة بين التناصية والأدبية: التناصية هي الآلية الخاصة للقراءة الادبية، هي وحدها، في الحقيقة، التي تحدث " التدليل "، في حين ان القراءة الخطية، المشتركة بين النصوص الادبية وغير الادبية، لاتنتج الا المعنى".لكن هذا التوسيع من حيث المبدأ، كما ينص على ذلك ج. جينيت الذي يذكر كل هذه التعريفات في كتابه " palimpsestes " يصاحبه تضييق من حيث التطبيق، لان العلاقات التي درسها م. ريفتير هي دائما من نمط البني ـ المصغرة الدلالية ـ الاسلوبية، على مستوى الجملة او القطعة او النص القصير، شعري عموما. الاثر التناصي حسب ريفتير هو

إذن (كَالإلْمَاح) من قبيل الصورة الدقيقة اكثر منه من قبيل العمل معتبر في بنيته الكلية. في الواقع وبغض النظر عن بعض الصياغات المهيمنة بشدة على مفهوم التناصية، فإن الابحاث الغزيرة لريفتير (حول بودلير، بروتون، ديسنوس، دوبيلاي، إيلوار، غوتيي، كرك، هوجو، ليريس، مالارمي، يونج...) تتميز باستعمالها لجهاز سيميوتيقي يركز اهتمامه على توضيح الظواهر التناصية وتحديدها بشدة . مجموع هذه التحليلات يُقدَّم باعتباره ممثلا لنمط جديد من القراءة حيث ينكشف لغز الادبية ذاته وحيث يأخذ النص" تدليله" الكلي، ولكن مفهوم التناصية يستعمل في التطبيق من قبل ريفتير كأداتية اسلوبية وسيميوتيقية تابعة للفرضية التي صاغتها كريستيفا مع تحميلها بتجربة نصية غنية ومفعمة.

المساهمة الهامة الثانية التي ظهرت في بداية الثمانينات، تتمثل في مؤلف أُنطون كُمْبَنْيُون الذي شرع في تأليفه في حدود ١٩٧٥ ونشره في ١٩٧٩ : " اليد الثانية، أوْ عمل الاستشهاد " وهو أول دراسة واسعة ومنظمة للتطبيق التناصي للاستشهاد . متصور كإعادة لوحدة مقتبسة من خطاب أول في خطاب ثان، الاستشهاد هو اذن إعادة إنتاج لقول (النص المستشهد به) مقتبس من النص الاصل (نص1) بإدراجه في نص الاستقبال (نص2). إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان من دون ان يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الذي يتعرض له يغير دليله وينتج قيمة جديدة، فيترتب عن ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت: دليل النص المستشهد به ونص الاستقبال حيث يندرج. يقترح انطون كومبنيون، بعد تقديمه لهذا الوصف للسياق الاستشهادي، التفكير في السياق كنموذج للكتابة الادبية الذى سيكون بنيويا في حالة صراع مع نفس الحاجة التحويلية التركيبية: " مهمة الكتابة هي في ذاتها إعادة الكتابة منذ اللحظة التي يتعلق فيها الامر بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة الى كل مترابط ومتماسك ... كل كتابة هي " كولاج " وتعليق، استشهاد وشرح ". ملتقط في طبيعته المهجنة (اذ هو في نفس الوقت قراءة وكتابة)، فإن الاستشهاد يُطرح

هكذا كحالة تناصية ينكشف عبرها سياق عميق جداً ،لا يعدو هو الآخر ان يكون أثراً بارزا لها: عمل الكتابة، الطاقة التي تجري في هذه البنية المتحركة.

دراسة انطون كومبنيون كما هو الحال بالنسبة لاعمال ريفتير، تختم في اتجاه قيمة عامة جدا للتناصية متصورة كمعطى اساسي لتأويل الظاهرة الادبية،لكن هذا التقييم التوسيعي يظل محصوراً في دراسة الاشكال الاكثر وضوحا للتناصية (الحضور الفعلى والحرفي لنص في آخر)، في حين أن مفهوم التناصية يظل في ذاته ثابتاً في بعده المزدوج العلائقي والتحويلي، وإذا كانت الادبية قد طرحت كأفق فإن ذلك يرمي بشكل خاص الى إيضاح نوع من التطابق في السياق بين الاستشهاد والكتابة.

بعد ما يناهز عشر سنوات من الاعمال المتعددة، وفي بعض الاحيان المتباعدة، بدأ حقل الدراسات التناصولوجية، كما نرى ذلك، يأخذ شكله.المشروع العام للترويق النظري سيأتي ليس من النقد الادبي، ولكن من الشعرية التى تعمل بالضبط على تجاوز خصوصية النصوص لتحصر اهتمامها في الأَرْشِينص، أي في مجموع الأصناف العامة " أنماط الخطاب "، " أشكال المنطوق "، " الأنواع الادبية "...، التي تنتمي إليها النصوص. أولاً، على شكل برنامجي في مقدمة كتابه: " أرْشِينَص" (١٩٧٩)، ثم بشكل أكثر تفصيلا في كتابه "palimpestes " (١٩٨٢)، يقترح ج. جينيت إعادة تعريف كاملة للحقل النظرى الذى يمكن ان يُمَوْضَعَ فيه بوضوح الفضاء الخاص بالتناصية. إعادة التنظيم هذه لم يكن من الممكن صياغتها انطلاقا من وجهة نظر خارجية بعيدة كل البعد عن أي مسعى هيرمنوطيقي. هذا النزوع الى الابتعاد الذى يطور وجهة نظر شكلية اساسا وموضوعية يميز مفهوم العَبْرنَصِّيَة الذي يجعل منه ج. جينيت موضوع الشعرية ويعرفه كتجاوز نصي للنص والذي يشتمل على كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة او خفية مع نصوص اخرى.

بعيدة كل البعد عن أى تطابق مع التناصية، فإن العبر نصية تظهر انفلاقات عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن لنص ان يقيمها مع نصوص أخرى. يقترح ج.جينيت التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات العبرنصية التي يرتبها في نظام صاعد إلى حد ما، قائم على التجريد والشمولية : التناصية بالمعنى الذي صاغته كريستيفا يجب أن يحصر في حالات " حضور فعلى لنص في آخر". المَا بيْن نصية وهى العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر (عنوان رئيسي، عناوين فرعية، تقديم،ذيل، تنبيه ،هوامش... إلخ) في إطار المجموع النصي الذي يشكله العمل الادبي.الميتانصّيه وهي العلاقة المسماة في اللغة المتداولة " شرح " التي تربط بين نص وآخر متحدث عنه من دون ان يستشهد به بالضرورة: مثالها النموذجي العلاقة النقدية. الهيبّيرنّصية وهي العلاقة التي يمكن بها لنص أن ينحدر من نص سابق عليه بتحويل بسيط او بمحاكاة: تحت هذا المصطلح يجب وضع المحاكاة الساخرة والمعارضة ... الأرْشينصّية وهي العلاقة الصامتة والضمنية او المقتضبة الدالةعلى انتماء تصنيفي خالص للنص لصنف عام...

يرفع هذا الجهاز المفهومي كثيرا من الابهام الذي كان الميتاخطاب النقدي يتخبط فيه الى حد الآن: يمكن على سبيل المثال من تميز الحقل الدقيق للتناصية عن مجال المعارضة والمحاكاة الساخرة الذي يمتلك قواعد تكوينه الداخلية الخاصة. إلا انه اذا كان مفهوم التناصية قد صار اكثر وضوحا فإنه اصبح في نفس الوقت محدد ا بشكل شديد التضييق عما كان عليه في الماضي: علاقة حضور مشترك بين نصين أو إن أردنا: حضور " فعلي " لنص في آخر (حضور معلّم وكذا أثره التحويلي) مع تعدد الدرجات او الكيفيات الممكنة في هذه العلاقة: بشكلها الاكثر وضوحا والاكثر حرفية، التناصية هى الممارسة التقليدية للاستشهاد (استعمال المزدوجتين والاحالة الدقيقة على المصدر)؛ اوبشكلها الاقل وضوحا والاقل قانونية وهوالانتحال (عند لوتريمون مثلاً) وهو اقتباس

غير معلن، ولكنه حرفي؛ او بشكلها الاقل وضوحا وغير الحرفي وهو الايحاء،اى على شكل قول يفترضْ فهم معناه الكامل إدْراكْ علاقة بينه وبين نص آخر تحيل عليه بالضرورة إنثناءة من إنثناءات النص العديدة، وإلا فإنه لا يُفهَم. هكذا، ـ يكتب بوَالوا الى لويس الرابع عشر قائلا:" بصدد الحكاية التي أستعد لكتابتها إليك، أعتقداني رأيت الصخور تجري نحوي لتسمعني ... هذه الصخور الثابتة والصاغية ستبدو، بلا شك، غير معقولة بالنسبة لمن يجهل اخبار أورْفِي وأُمْفِيُون". مجموع الاعمال المعاصرة حول التناصية تدخل، بدون صعوبة،في إطارهذا التعريف كما ينص على ذلك ج. جينيت:الممارسة الاستشهادية عند أنطوان كومبنيون، دراسة الانتحال من قبل كريستيفا، الايحاء ووضع التناص المضمر عند ميخائيل ريفتير، بوضعه حدا للتصورات التوسيعية للتناصية، فإن كتاب palimpsestes يترك الابحاث الاساسية في حقل التناصولوجية حيث كانت، إلا انه يمكن القول، مع ذلك، بأن هذا التوضيح المفهومي وقع عليه الاجماع منذ اللحظة الأولى. ظهر كتاب palimpsestes في ١٩٨٢ ألا ان مفعوله لم يظهر الا ببطء شديد، فعالية انفلاقاته فرضت،رغم ذلك ،نفسها في اغلب الابحاث التناصولوجية التى شُرع فيها خلال السنوات١٩٨٠، وقد ساهم بعضها منذ مدة الآن في تحسين هذه المقترحات التعريفية في ١٩٨٨، في أطروحة جامعية تحمل عنوان: " الممارسة التناصية عند مارسيل بروست في روايته بحثا عن الزمن المفقود: مجالات الاقتباس" ابرزت أنيك ـ كوزيك ـ بوياغي امكانية تنظيم مجال تعريف الاقتباس التناصي عن طريق تقاطع مَفْهُومَي : " الحَرْفي" و" الواضح ".الاستشهاد هو الاقتباس حرفي وواضح؛ الانتحال اقتباس حرفي ولكنه غير واضح؛ الايحاء اقتباس غير حرفي وغير واضح.بتطبيقه علي العالم الروائي للنص البروستي، يُمكّنُ هذا الجهاز من تفسير تفسيرا مبرهنا عددا هاما من الظواهر النصية التي ظلت الى حد الآن خفية وملغزة. يخضع للبحث في الوقت الراهن وبنفس الطريقة

بعض اكبر الروائيين كفلوبير حيث الدراسة التناصولوجية تقاطع تحليل المخطوطات ودراسة تَكَوُّنْ الاعمال، البحث في" ماقبل النص" عن كيفية تكون الاقتباس عند انجاب النص، عن الكيفية التي يتم بها تملك الاستشهاد والانتحال والإحالة والايحاء وإدماجها في فضاء النص الذى يخرج الى النور. فهم الظاهرة التناصية في هذا البعد الثالث للنص، بعد اتناجه، هو بلاشك، الافق الذى يُفتَحُ الآن امام النقد الأدبي عن طريق التكامل بين الدراسات التناصولوجية والبحث في المجال التوليدي للنصوص. من المحتمل ان مفهوم التناصية الذى لازال لم يَكتَمِل بعد، قد بدأ يدخل في الوقت الراهن في مرحلة إعادة تعريف جديدة.



أزمة الحداثة في الشعر الحديث

تأليف : أحمد المعداوي

عرض : حسناء بنت سليمان الصماري

صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى سنة ١٩٩٣ عن دار الآفاق الجديدة بالمغرب. وصاحب الكتاب من مؤسسي حركة الحداثة في الشعر بالمغرب، وممن يعاني هموم الشعر إبداعاً، وقد فاز بجائزة ابن زيدون التي يمنحها المعهد الأسباني العربي للثقافة بمدريد، سنة ١٩٨٥، كما فاز سنة ١٩٨٧ بجائزة المغرب الكبرى للشعر.

أما على الصعيد الأكاديمي، فالمؤلف حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب، وهو أستاذ بكلية الآداب بالرباط.

ويقوم الكتاب على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

١ ـ مقدمة الكتاب:

تتعرض المقدمة إلى مجموعة من الاشكاليات التي طرحتها حركة الشعر الحديث. وقد سعى أصحابها إلى أن يظهروها على ماعداها من الحركات الشعرية السابقة عليها.

فمن هذه الاشكاليات أن حركة الشعر الحديث لا تبني حجج مصداقيتها وصحة أطروحاتها على أسس من خصائص الشعر ولا تصدر عما للشعر من طبيعة تخصه في ذاته، وهي "لم تستخدم أسلحة النقد للدفاع عن شعرية الشعر بل استخدمت أسلحة من خارج الميدان كالأيديولوجيا" والصراع الطبقي والعقلانية ضد التخلف والجمود والغيبية وتمجيد الماضي"[1]، فما حققته الحركة من انتصار على خصومها من أنصار الشعر العمودي قد أُهِلّ لغير الشعر من حيث هو، فلئن كان نصراً

لأصحاب الحركة إنه ما كان نصراً للشعر، أو قل إنه ما كان نصراً شعرياً خالصاً.

ولم يكتف أصحاب هذه الحركة وأنصارها بأن يعدوا نصرهم نصراً للشعر، حتى جاوزوا ذلك إلى أن عدوا هذه الحركة سيدة الحركات الشعرية على الاطلاق وأنها لا تدين إلى الحركات السابقة عليها بشيء.

ومن هذه الاشكاليات أن الحداثة الشعرية ـ على مستوى الخلق والإبداع ـ قد أدت إلى ظهور دراسات حولها تسعى إلى أن تتسم هي أيضاً بالحداثة وأن تكون قيمتها من قيمة الحركة التي تتناولها بالبحث، و"على قدر أهل العزْم تأتي العزائم"، ولذلك فقد وصف أصحاب هذه الدراسات مناهجهم بـ "الجدة" و"العلمية" ولكن أيكفي أن يصف الدارس منهجه بالجدة والعلمية حتى يكون جديداً علمياً؟ ألا يمكن أن يكون هذا المنهج ظاهره فيه الجدة والعلمية وباطنه من قبله أضداد هذه الصفات؟

إن المناهج لشتى، وإن من عيوب المناهج التي درست على هدي منها حركة الشعر الحديث، أنها أظهرت هذه الحركة "أكبر كثيراً من حجمها الطبيعي"(٢). حتى لقد أظهرتها وكأنها "طفرة" من الطفرات ومشروط لغير شارط.

فهذه الحركة تحتاج إذن إلى منهج ينزلها منزلتها الحقيقية ويبني قواعد الصحة على أنقاض ما ارتكبته المناهج الأخرى من أخطاء. فما هذا المنهج؟

يقول صاحب هذا الكتاب:

> وفي تقديري فإن أفضل منهج لدراسة الظاهرة وتقويم أخطاء المناهج الأخرى هو المنهج التاريخي المنفتح الذي يفيد من المصطلحات والأدوات الإجرائية والأجهزة المفْهِمة للمناهج الأخرى دون أن يحبس نفسه في التصنيفات التقليدية المتجاوزة، وذلك بتحديد الأسئلة المطلوبة(٣).

والاسئلة التي يطرحها صاحب الكتاب على المنهج التاريخي كثيرة متنوعة، وأيا ما يكن تنوعها وكثرتها فإنه يمكن لها أن تتمحور حول ثلاثة أسئلة جوهرية تكون بمثابة الأصول تتبعها الفروع وتلحق بها.

يتعلق السؤال الأول بما أضافه الشاعر العربي إلى إيقاع القصيدة العربية.

ويدور السؤال الثاني حول ما أضافه إلى تركيب القصيدة اللغوي، أو قل إلى شكلها أو مبناها ويطرح السؤال الثالث قضية ما أضافه الشاعر إلى القصيدة من حيث دلالتها أو قل من حيث محتواها.

ولما كان هَمّ الكتاب أن يطرح هذه الأسئلة الجوهرية الثلاثة وأن يحاول الإجابة عنها، فقد خصص لكل منها فصلاً من فصول الكتاب، ففصول الكتاب هي أيضاً ثلاثة عدداً.

٢ ـ فصول الكتاب:

يعالج الفصل الأول البنية الإيقاعية الجديدة للشعر. ويتناول الفصل الثاني بنية اللغة في الشعر العربي الحديث. ويتضمن الفصل الثالث دراسة الرسالة الشعرية.

١ ـ البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي الحديث:

"البنية الإيقاعية" مصطلح وضعه الباحث السوري كمال أبو ديب ومكن له في كتاب من أهم كتبه وهو البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن"[٤]، ولا شك أن لانتشار المذهب البنيوي في الكتابة النقدية فضلاً على تبلور هذا المصطلح في كتابات الرجل وفي كتابات غيره. وإن هذا الفصل لا يظهر

فقط في تبني المنهج البنيوي لدراسة قضايا الإيقاع وإنما يظهر أيضاً في استعمال المصطلحات البنيوية نفسها، فالبنية كما نعلم من أهم مصطلحات هذا المنهج وهي من كلماته المفاتيح.

والمتتبع لقضايا عروض الشعر الحديث، يلاحظ أن علم العروض قد مر بمرحلتين: أولاهما مرحلة موسيقى الشعر، وثانيتهما مرحلة البنية الإيقاعية لهذا الشعر.

وموسيقى الشعر - في المرحلة الأولى - عبارة عن الاسم الذي أطلقه النقاد على عروض الشعر الحديث، ومن أبرز هؤلاء النقاد نازك الملائكة وعز الدين اسماعيل ومحمد النويهي وغالي شكري ومحمود أمين العالم.

ولا تكمن أهمية هذه المرحلة في استبدال مصطلح بمصطلح، فمجرد الاستبدال غير ذي قيمة كبيرة في ذاته، ولكنها تكمن في أن هذه المرحلة قد فتحت أمام الشعر العربي أبواب الحداثة على مصراعيها. فما دلائل ذلك؟

أول الدلائل على دخول الحداثة عالم الشعر العربي، أن عروض الخليل ما عاد يتقبله النقاد بقبول حسن، وما كان - في فترات محددة من تاريخ هذا الشعر - يعد فضيلة وعاملاً من عوامل التقدم، قد اصبح في عصرنا نقيصة وعقبة أساسية تحول بين الشعر العربي وبين التطور. وثاني الدلائل أن أهل هذا الشأن لم يكتفوا بتشخيص الداء بل جاوزوا ذلك إلى التفكير في الدواء الناجع وفي إزالة ما يعترض سبيل تطور الشعر العربي من عقبات. فأسلم ذلك كله إلى أن ينتقل الشعر "من مستوى الكتابة بالبيت ذي الشطرين المتساويين المنتهي بقافية، إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن أسطر متفاوتة الطول، مع التحرر النسبي من الالتزام بالقافية بوصفها رَوِيّاً لا بوصفها نظاماً"[(٥)]. ويمثل هذا الانتقال عند نقاد هذه المرحلة " قفزة كيفية يحققها الشعر العربي، فللكتابة بالتفعيلة فضائل لا ترقى رقيها الكتابة بالبيت التقليدي. فالكتابة بالتفعيلة

ليست مجرد طريقة من طرائق الكتابة الشعرية ولكنها تمد جذورا في حركة النفس ذاتها، "فالتشكيل الموسيقي الجديد خاضع خضوعاً مباشراً للحالة النفسية والشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[٦]، وهذه الدفقة الشعورية لا يمكن أن تنبجس من "البيت التقليدي الذي يبدو شكلاً معداً سلفاً، وما على الشاعر إلا أن يُمطط مشاعره أو يقلصها لتتلاءم مع ذلك الشكل"[٧].

وللكتابة بالتفعيلة فضيلة أخرى وهي أنها تمثل قوة من أهم القوى الضاغطة على حساسية المتلقي، فهي تشد انتباهه وتثير خياله وتنفث فيه نفثات الارتياح الوجداني، ذلك "أن هذه الحالة النفسية ـ حين تتساوق الحركات والسكنات للتعبير ـ هي مصدر ما في الكتابة بالتفعيلة من إيقاع لا تتوفر عليه الكتابة بالعمود، فلم تغْد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء[٨]. وهكذا يكون للسطر الشعري القديم الحديث بالقيمة الإيقاعية، ولا شك أن القيمة الوزنية لا تجعل وحدها من سطر ما سطراً شعرياً فكل بيت من أبيات ألفية ابن مالك ـ مثلاً ـ له قيمة وزنية، ولكن خلوه من القيمة الإيقاعية يجعله بمعزل عن الشعر، فهو مجرد نظم.

ولئن كان الشعر الجديد في هذه المرحلة لم يقف من الوزن والقافية موقفاً مبدئياً عدائياً ولم يدْع إلى إلغائهما لقد طاف عليهما من قبله طائف التعديل والتغيير فإذا هما خلق جديد، أو كالخلق الجديد وإذا هما يحققان للشعر ـ مفهوماً وموضوعاً ـ ما عجزت عنه المراحل السابقة. فأما ما طرأ من تغيير جذري على الوزن والقافية فهو عبارة عن تحطيم وحدة البيت الموسيقية. وأما ما حققته الممارسة النقدية في هذه المرحلة والاستقلالية وأثرهما في الابداع. وقد أسلمه هذا الادراك إلى النفور من النموذج والهروب من التناظر.

ومنها ان الشاعر ما عاد يستهويه أن يهيم في كل واد وأن يكون أعذب شعره وخيره أكذبه، وصار عنده نزوع إلى الواقع يستهلم حقائقه ويقرب منها حقيقة الشعر.

ومنها إيثار المضمون والتمكين للمعنى الشعري، وهذا ما دعت إليه نازك الملائكة على وجه الخصوص. فلئن كان التشكيل الموسيقي خاضعاً لتدفق الشعور، انه لخاضع أيضاً للمعنى، وان السطر الشعري ليميل - في طوله أو في قصره - معهما حيث مالا.

ومنها ان القصيدة الحديثة بناء مرصوص يشد بعضه بعضاً، فأبياتها متشابكة العلاقات تتضافر الكلم فيها وتتساند من بدايتها إلى نهايتها، "فقد بات همّ الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كل، خلافاً للشاعر التقليدي الذي اهتم فقط بتجويد البيت الشعري"[٩]، فالقصيدة الحديثة قد وعت أهمية وحدتها وباتت تأبى على البيت أن يكون عالماً مستقلاً بذاته وتلزمه بأن ينضوي إلى "الكل"، الشعري وأن يكون عنصراً من عناصره ولبنة من لبناته.

وقد قاد ما طرأ على الوزن والقافية من تغيير وما اكتسبه الشعر من مزايا إلى نتيجة بالغة الأهمية في نظر نقاد هذه المرحلة، وهي أن الشعر العربي بات اهلاً لأن يوصف بـ "الحداثة" وأن يطاول في ذلك ما يكتب من شعر في العالم، "فقد صارت القصيدة في الشعر العربي الحديث والأوروبي نفساً واحداً أو تكاد"[١٠].

ولم يخل عمل النقاد - في المرحلة - من الهنات، فالنقاد - في رأي صاحب الكتاب، يصدرون عن رؤية يريدون لها أن تكون جديدة كل الجدة وما هي كذلك في حقيقة الأمر، "فمسألة الدفقة الشعورية ليست جديدة تماماً على النقد العربي، فقد استخدمها أمين الريحاني - منذ بداية هذا القرن -"[١١]، ولا يقتصر الأمر على ذلك، فإنا إذا تتبعنا ما كتبه النقاد العرب قبل هذه المرحلة وجدنا "أن كثيراً مما قدمه نقاد الشعر الحديث في

ما يتعلق بالبنية الموسيقية لهذا الشعر على أنه جديد هو في الحقيقة ليس كذلك تماماً"[١٢]. فوصف هؤلاء النقاد رؤيتهم بالجدة لايخلو إذن من أحد عيبين، فهو إما أن يكون نتيجة الجهل بما كتبه من سبقهم من النقاد، وأما أن يكون نتيجة التجاهل.

ومن هذه الهنات أن رؤية القوم ليست بمعزل عن التناقض في بعض جوانبها علي الأقل. فإيثار المضمون يقود حتماً إلى التفريط في جنب الشكل. ومن ثم في جنب الايقاع لأن الايقاع شعبة من شب الشكل وجزء من أجزائه، فكيف تكون مسألة إيثار المضمون فضيلة من فضائل الشعر الحديث وهي "إضعاف للإيقاع الجديد"[١٣]؟ ثم أن إيثار الشكل لا يمكن إلا أن يحكم بالانفصام على ما بين الشكل والمضمون من علاقة جدلية، فليس النص الأدبي هو المضمون وحده ولا هو الشكل وحده ولكنه هما معاً أو لا يكون أو قل إنه نتيجة ما بينهما من ترابط لا يمكن أن يُحل دون أن يقضي علي أدبية النص.

أما المرحلة الثانية التي مرت بها مسألة البنية الإيقاعية الجديدة، فهي أوغل في شعاب الحداثة واكثر انبهاراً بالمذهب البنيوي وأشد اتكاءً عليه فإن "الدراسات التي كتبت تحت اسم البنية الإيقاعية تدور حول ما انتهى إليه عروض الخليل في زمن التفعيلة تحت تغطية بنيوية"[١٤]، فما أشكال هذه التغطية؟ إنها في رأي صاحب الكتاب ثلاثة عدداً: أولها الاستناد الكامل إلى النظريات الغربية في معالجة البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث، فقد تبنى محمد بنّيس[١٥] وعبدالله راجح[١٦] نظرية جان كوهين في "الوقفات الثلاث"، كما عالجها كتابه "بنية اللغة الشعرية"[١٧].

ولا يمكن لتبني هذه النظرية أن يؤتي أكله وأن يفيد دراسة البنية الإيقاعية العربية إفادة حقيقية بل أن من طبيعته أن يسيء إليها وأن يشوه حقيقتها وبهجتها، ذلك أن نظرية جان كوهين "مسلوخة" من واقع

الشعر الفرنسي في مرحلة معينة من مراحل تطوره، وهي في أحسن حالاتها تكون ممثلة لخصائص البنية الإيقاعية للشعر الفرنسي في هذه المرحلة، فكيف يصح أن تدرس على هديها البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث؟ و"ماذا أفدنا من استبعاد مصطلحات عربية ذات كفاءة عالية، واستخدم مصطلحات لا تنسجم مع الحمولة الإيقاعية للعبارة الشعرية في اللغة العربية؟ بمعنى أن المصطلحات المستقدمة هي من صميم العروض الفرنسي، والمصطلحات المستبعدة من صميم العروض العربي، وشتان ما بين العروضين"[١٨]. فالخطأ الذي ركبه الباحثان محمد بنيس وعبدالله راجح يكمن في أنهما لم يدرسا مسألة البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث انطلاقاً من خصوصيات هذا الشعر ومن "عبقريته" وسماته المميزة، بل كانا يصدران عن خصوصيات الشعر الفرنسي وما يتسم به من صفات. وإذا عجزت الدراسة عندهما أن تكون واضحة مفيدة فيما تتناوله من قضايا من غير الاستعانة بنظريات غير ذات صلة متينة بها، فقد فشلت في أداء مهمتها.

والحق أن تحليل العروض العربي استناداً إلى العروض الأجنبي ليس من ابتداع هذين الناقدين، فقد حاول بعض المستشرقين ـ منذ أواخر القرن التاسع عشر ـ تحليل الخليل طبقاً لقواعد العروض الكلاسيكي في الشعر الغربي، وتبيَنن لهم أن في ذلك ضيماً كبيراً لعروض الخليل وأن أسرار الايقاع في العروض العربي تعلو على أن تكشف عنها محاولتهم. بل أن تحليل العروض العربي بمقاييس العروض الغربي ـ سواء أقام به المستشرقون أم قام به المقتدون على آثارهم من النقاد العرب ــ لا يستحق في رأي صاحب الكتاب أن يوصف بالمحاولة فإنْ هو إلاّ "مغامرة" يكتنفها نصيب غير قليل من التسرع ومن التفريط في جنب الحيطة والتروي. ونكتة المسألة أنه إذا كان لهذه المغامرة من قيمة فقيمتها أنها تقيم الدليل على عدم جدواها بل وعلى ضررها أيضاً. ويقرر صاحب الكتاب هذه الحقيقة بما اعترف به شكري محمد عياد وقد عرض

لنظريات المستشرقين وأنصارهم ممن يقولون بإمكانية تحليل العروض العربي بالإستناد إلى العروض الأوربي:

إننا لا نكاد نخرج من عروض الخليل إلاّ لنعود إليه، وما أفدنا من جولتنا بعيداً عنه إلا العناء الباطل[١٩].

ويتمثل الشكل الثاني من أشكال التغطية البنيوية في " الإتكاء " على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية خالصة[٢٠]. وتجسد هذا الشكل دراسة لمروان فارس حول "البنية الايقاعية عند خليل حاوي"[٢١]. ومعنى الآراء المتفرقة وانتفاء الرؤية الشخصية الخالصة أن الدراسة لم تستطع أن تخضع الآراء للرؤية التي حددتها بل خضعت لهذه الآراء، فكأن هذه الآراء المتباينة المتفرقة هي الأصل ورؤية الدراسة فرع عليها، فبدلاً من أن تنصهر هذه الآراء في رؤية شخصية واضحة المعالم واثقة من مبادئها ومصادراتها المنهجية، تحكمت في الدراسة وأجبرتها على أن تميل معها حيث مالت، فأسلم ذلك إلى أن ينتفي عن الدراسة طابع الانسجام والرؤية الشخصية.

فهو يرى مع أدونيس "أن الايقاع لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم كالقافية والجناس وتحاور الحروف أو تنافرها، بل يتجاوزها إلى الأسرار التي تصل فيها النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[٢٢]. فالايقاع إذن عملية لا تتم إلا داخل النص الشعري ولكن مروان فارس سرعان ما يأتي بنيان هذا المبدأ من القواعد. وذلك أنه تبنى رأياً لدانيال دوجلاس عمدته أنه " يمكن رؤية الايقاع في المساحة ويمكن قياسه في الزمن "[٢٣] وانضوى أيضاً إلى ما يصول به مازَالْيَار من أن القصيدة يمكن لها أن تتألف " علم نظم قياسات إيقاعية على قاعدة سلسة من العلاقات المحسوسة للأجزاء بعضها مع بعض وللأجزاء في علاقتها مع الكل، فتبين حدود البيت حسب البنية الداخلية في علاقات الأجزاء، وحسب البنية الخارجية في علاقة البيت بالمجموعة "[٢٤]. إن رأي كل من دانيال

دوجلاس وجان مازاليار "ينسخ" الرأي الذي تبناه وهو يتكىء فيه على أدونيس والذي يجعل الايقاع داخلياً بالضرورة، إذ كيف يكون داخلياً ثم يمكن رؤيته في المساحة؟ أو في غير المساحة وكيف يكون رأي الرجل بمعزل عن التناقض وهو يقرر مع جان مازاليار أن للإيقاع بنيتين: بنية داخلية وبنية خارجية؟

أما الشكل الثالث من أشكال التغطية البنيوية فهو " محاولة دراسة العروض بالاعتماد على النبر لا على الكم الذي ينطبق على عروض الخليل قديماً وحديثاً. وقد تبنى هذه المحاولة كل من محمد شكري عياد ومحمد النويهي وكمال خير بك وكمال أبو ديب[٢٥]. والغاية التي يجري إليها هؤلاء النقاد هي - كما يقال النويهي - " إشاعة عروض نبرية تحل محل العروض التقليدية الكمية "[٢٦]، وهي - كما يرى محمد شكري عياد - من شأنها أن تثمر "نظرة جديدة إلى العروض العربي، نظرة إلى روح الايقاع فيه لا إلى القواعد الجزئية الجامدة[٢٧]. أما كمال أبو ديب فهو يرى أن دراسة العروض بالاعتماد على النبر هي أقوم المسالك إلى الظفر بـ " بديل جذري لعروض الخليل "[٢٨].

وليست هذه المحاولة - في رأي صاحب الكتاب - على شيء من الأهمية وأن حرص أصحابها على تضخيمها. وتتلخص وجهة نظره في "أن الجهود التي بذلت في بحث هذه المسألة لم تعد على البحث في الايقاع بأية نتيجة يمكن أن يعتد بها، بل لقد بدا أن بين مشاريع البحث في هذا الموضوع قاسماً مشتركاً، يبدأ بالحماس والتفاؤل وعقد الآمال الكبيرة على المشروع الذي يوصف في هذه المرحلة بالمشروع العلمي ثم يبدأ التراجع ليصل في مرحلة لاحقة إلى التشكيك في قيمة النتائج المتوصل إليها، ثم ينتهي باعلان الفشل إعلاناً صريحاً[٢٩]. وهذا الحكم الذي يصدره صاحب الكتاب في حق أصحاب هذه المحاولة يوجب حجته

أمران: أولهما أنه لا ينفرد بإصداره، فقد غير درس واحد من الباحثين ما لأصحاب هذه المحاولة من أعمال وحكموا عليها بالحكم نفسه(٣٠).

وثانيهما أن إعلان فشل هذه المحاولة جاء على ألسنة أصحابها أنفسهم، فكان الأمر في تقرير هذه الحقيقة بمثابة "وشهد شاهد من اهلها"، فشكري محمد عياد ينتهي به طريق المحاولة إلى أن يعترف اعترافاً لا لبس فيه بـ "أن النبر عامل ثانوي في الوزن أي أن كمّ المقاطع يمكن أن يكون المهيمن على موازين الشعر العربي "(٣١)، ويضطر محمد النويهي إلى التسليم بأن "لإدخال النظام النبري مازال في مستهله وأن الشعر الجديد يتبع نظاماً كمياً(٣٢). وقد سلم بهذه الحقيقة كمال خير بك(٣٣)، كما سلم بها كمال أبو ديب، وإن كان في تسليمه بها ضرب من " أسلوب المناورة الأثير لديه "(٣٤)، فهو لم يعلن فشل مشروعه إعلانا صريحاً وإنما استعمل أسلوب اللف والدوران، فبعد أن كان كتابه يجري واثقاً " نحو بديل جذري لعروض الخليل"، وهو النبر، أصبح يتكلم على فرضية النبر (وعلى أنها) محاولة لا أدعي لها الكمال "(٣٥). ولئن كان اكتمال المشروع لم يتم على يديه، أنه ليمكن "تعديله نتيجة لعمل باحثين آخرين، فلا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الأفعال لإعطاء الفرضية صيغة أكثر اكتمالاً(٣٦). وهكذا يتبخر مشروع الرجل، ليتحول من "بديل جذري " يتقلده صاحبه ويضفي عليه ما شاء من " أهمية " ومن "علمية" ومن " مصداقية " إلى مجرد فرضية تبحث عما يثبتها من ردود أفعال ممكنة.

ولا يبرىء صاحب الكتاب هذه التغطية البنيوية الصوتية من أنها ـ على مستوى ما تقوم به من وظيفة نقدية ـ منغمسة في الانحياز المذهبي. وبعبارة أوضح، فإنها لا توظف توظيفاً موضوعياً حيادياً ليس له من غاية يجري إليها إلا خدمة الشعر العربي، وإنما يراد لها ـ منذ البداية ـ أن تنصر أطروحتين اثنتين:

أولاهما الإشادة بمجيء البيت الحر وإظهاره على البيت التقليدي، وثانيتهما نسبة مزايا النظام الإيقاعي الجديد إلى حركة شعرية دون غيرها بل إلى شخص من هذه الحركة دون غيره "فالبيت الحر - في رأي كمال خير بك - قد ذهب بالفضائل كلها، وهو "يمثل إجابة حتمية لقوى شابة متمردة ضد الأشكال التقليدية المتسمة بالانبهار "[٣٧]، وهو - في رأي عبدالله راجح - تجسيد لحلم الشعر العربي، "فإن الثورة الإيقاعية التي حلمت بها الفاعلية الشعرية العربية لم تتحقق إلا في الأربعينيات من هذا القرن إذ حدث لأول مرة أن استطاع الشاعر العربي التعبير عما في داخله بكل حرية، ولم يكن هناك بد من نسف نظام الشطرين وتغييره بنظام التفعيلة[٣٨].

وإذا كان الشعر العربي الحر قد حقق هذه الثورة الإيقاعية وأقام على أنقاض نظام البيت التقليدي صرح نظام التفعيلة، فإن الفضل في ذلك يعود - عند القوم - إلى أدونيس على وجه التحديد، فقد قدموه كفارس لا يشق له غبار في ميدان تجديد الايقاع في الشعر العربي الحديث، وعلى حساب غيره[٣٩]، والمتأمل في أطروحة كمال خير بك - مثلاً - يلاحظ أنه اسس جانباً كبيراً منها على مدح شاعرية أدونيس وعلى الاشادة بدوره " الكبير " في قيام الثورة الايقاعية، ولا أدل على ذلك من قوله إنه "ما من شك في أن أدونيس هو الذي أسهم أكثر من سواه من الشعراء الجدد في التجديد الايقاعي، فقد كان الوحيد الذي أبدى هماً دائماً بخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي[٤٠]. ولا شك أن أدونيس له فضل لا ينكر، ولكن ما ينكر أن يدعي أنه - في ميدان التجديد الايقاعي - هو الأول والآخر وأن طفرة هذا التجديد تحققت على يديه، فكان بمثابة المشروط من غير شارط.

ومهما يكن من امر، فقد كان لأدونيس زملاء ساهموا معه في تأسيس صرح التجديد الإيقاعي، وان الإشادة به دون غيره لا تخدم الحقيقة

والتاريخ، ولا غاية لها إلا "تحقيق اغراض شخصية تتنافى مع الأهداف العلمية التي استخدم المنهج البنيوي من أجلها"(٤١).

٢ ـ بنية اللغة:

عندما يتكلم النقاد على لغة الشعر الحديث يكون كلامهم ـ في نظر صاحب الكتاب ـ بمثابة كلمة الحق يراد بها باطل. فهم يقررون أن حالة اللغة قبل حركة الشعر الحديث تختلف عن حالة اللغة بعدها، وهذه حقيقة توجب صحتها سُنة التطور ويحتمها سلطان التغير. أما أن هذه الحقيقة يراد بها باطل فهو أنها "تستغل لإصدار أحكام حاسمة على شعراء كبار، من امثال أحمد شوقي، لصالح شعراء آخرين، من أمثال جبران، لتكون النتيجة النهائية لصالح أدونيس"(٤٢). فكمال خير بك ـ مثلاً ـ يصف ما أنتجه شعراء النهضة بأنه "رزح تحت وطأة الموروث إلى درجة انسحاق الحسن البصري ذاته، فالوردة أصبحت نخلة، والروضة أصبحت مَهْمَهاً، والمدنية مضارب خيام، ومن هنا ينبع هذا القاموس الشعري الذي ينتمي إلى عالم لم يكن عالمهم(٤٣)، وأما جبران فقد "قام بتحرير الكلمة العربية من قوالبها الخانقة، وتمكينها من استباق الوجود، فخلق بذلك للأجيال القادمة تراثاً لغوياً ثميناً، سواء في تنوع مفرداته وتعابيره الجديدة أو في بنائه وصياغة عباراته(٤٤).

وهذه الأحكام تجانب الحقيقة سواء أتعلق الأمر بمشروع شوقي الشعري أم بدور جبران في انطلاقة الحداثة. إن شوقي لم يكن من "عبيد" التراث ولا ممن حصر مهمة الشعر في نسخ التراث وتشويهه، فإن له قصائد كثيرة استوحت التراث لخلق الجديد، ولإعادة بناء هذا التراث في كنف رؤية للشاعر خاصة، بل إن شوقي ـ كما يرى صاحب الكتاب ـ كثيراً ما يلجأ إلى نوع من أنواع التناص ـ intertextualité وهو " ذلك

النوع الذي يستحضر فيه الشاعر واقعاً (أو واقعة) تاريخياً ماضياً، فيوظفه عن طريق المحاورة والتحوير للتعبير عن واقع راهن. ومزية هذا النوع هو أنه يمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التوصيل بسبب توظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي"[٤٥].

وهكذا يكون لمشروع شوقي الشعري فضائل كثيرة تأبى إلا أن تقيم الدليل القاطع على أن ما يَصِمه به أدونيس ومن لف لفه دعاوي ليس إلى إثباتها من سبيل بل إن دحضها ليسير.

أما ما نسب إلى جبران من أنه هو الذي أسس أفق الحداثة الفنية، فمسألة يكتنفها البطلان من غير وجه. فشعر جبران ـ من حيث الكم ـ قليل غير كثير، من حيث الجودة ـ لا يفوق شعر أبي ماضي جمالاً ولا شعر ميخائيل نعيمة عمقاً، فكيف تكون له أهمية حاسمة في تأسيس أفق الحداثة الفنية؟

وإذا كان لجبران نثر ذو نفس شعري، فإن ذلك لا يؤهله لأن يكون "تسيج وحده " إذ يشاركه في ذلك ويساويه فيه ـ وربما فاقه ـ أمين الريحاني وميخائيل نعيمة، وغيرهما، فلم يغض الطرف عن هؤلاء، ولهم دورهم في تأسيس هذه الحداثة الفنية؟

يرى صاحب الكتاب أن تنصيب جبران مؤسساً للحداثة تكمن وراءه اسباب عقائدية، فموقف الذين بوؤوا جبران هذه المنزلة "إنما يستند إلى أن جبران هو أول من خلص اللغة العربية من هيمنة القيمة المستمدة من علاقتها بالقرآن... وإذن فجبران إنما هو أول مؤسس للحداثة لا لأنه كتب شعراً حديثاً، ولكن لأنه كتب بلغة عربية.. تتكىء معانيها علي الفكر اليوناني واللاهوت المسيحي في أبعادها الكونية "[٤٥].

وأهمية جبران الحاسمة في تأسيس الحداثة لها ـ عند من يؤكدها ـ جانب استراتيجي لا يخفى، وهو يتمثل في أن جبران إنما أُسند له هذا الدور "في إطار تاريخي سابق على الحداثة نفسها، بمعنى آخر، إنه

مؤسس لحداثة لم تؤسس ـ عملياً وباعترافهم جميعاً ـ إلا بعد وفاته بما يقارب العشرين عاما"[٤٦]. وهم إنما لجأوا إلى هذه العملية لأنهم لا يطلبون حقيقة التاريخ الموضوعية، فإن طلب هذه الحقيقة يعريهم ويضعهم في حجمهم الحقيقي، وإنما همّ الشاعر منهم ـ وقد أصبح مثله مثل أونيس مؤرخاً للشعر ـ أن "يجاري أهواءه بالكذب على التاريخ ليستخلص لنفسه الحجم الذي يرتضيه"[٤٧].

ومما يَأسى له صاحب الكتاب أن هذه الدعاوى وهذه الممارسات النقدية الخاطئة تسعى إلى أن تكرس نفسها حقائق لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. وما يزيده أسى أن الدارسين ـ أمثال كمال خير بك وخالدة سعيد ومحمد بنيس ـ يزكونها ويدافعون عنها ظالمة ومظلومة.

ويدرس صاحب الكتاب ـ بعد هذا التمهيد ـ بنية اللغة من زاويتين مختلفتين:

الأولى زاوية التنظير للغة الشعر، والثانية زاوية لغة الشعر كما يقدمها متنه وكما يرشح بها واقعه.

فالمتأمل في كتابات المنظرين لبنية اللغة في الشعر الحديث يلاحظ أنها تثبت للغة الشعر ثلاث مزايا:

أولاها: أنها تتأسس على مبادىء الهدم والتجديف والانتهاك، فهي تعادي المعتاد والمألوف والمتداول والجاهز، وهي تنكر القيم الروحية، ثم هي ـ بعد ذلك ـ لا أخلاقية ولذلك تفوح منها رائحة العري.

وثانيتها أنها تستبدل بنحو اللغة المشتركة نحوا يكون على الشاعر أن يضعه وضعاً وفقاً لانفعاله وتجربته الخاصة. فهي إذن لغة لا يحكمها النحو المشترك بين المتكلمين وإنما يحكمها العدول ـ écart ـ عن هذا النحو.

وثالثتها أن لغة الشعر الحديث " لغة خلق وليست لغة تعبير، لأن التعبير كالوصف، إعادة إنتاج لموجود سلفاً، في حين أن الخلق تجاوز

لمثال محقق وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض نفسه، وبما أن كل متحقق سيصبح منطلقاً، فإن الابداع باللغة إنما هو صيرورة دائمة، أي تجريب تتجدد فيه آلية الخلق وأدواته باستمرار "[٤٨].

ولئن أكد أنصار الحداثة والمنظرون لبنية اللغة في الشعر الحديث أن هذه المزايا ينطق بها المتن الشعري، أن في تأكيدهم لكثيراً من المبالغة وأن دراسة هذا المتن الشعري دراسة متأنية بريئة من الهوى والعصبية والتحيز لتقوم بها الحجة القاطعة على هذه المبالغة. وترتكز دراسة هذا المتن الشعري عند صاحب الكتاب على محاور أربعة: أولها يخص لغة البداية. وثانيها يتعلق بالنفس التقليدي في لغة الشعر الحديث، وثالثها يهتم بلغة الحديث اليومي ورابعها يتناول لغة التجريب.

وأسلمت دراسة المحور الأول إلى أن لغة البداية - وهي لغة الكتابة بالتفعيلة والخروج من النمط الإيقاعي التقليدي - ما كان أصحابها - ومن أبرزهم نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي — أن يثوروا لغة الشعر وأن يحققوا لها الخاصة الشعرية وإنما كان همهم توزيع التفعيلات على الأسطر طولاً وعرضاً، والتجديد - بالنسبة لمعظمهم - " لم يكن يعني شيئاً أكثر من استخدام التفعيلة في أسطر شعرية متفاوتة الطول. أما اللغة فقد ظلت مرتبطة بما قبل حركة الحداثة "[٤٩].

وإذا كانت مرحلة البداية لا تخلو من تجريب على صعيد جمالية اللغة وكثافة الصورة الفنية، فإنه "تجريب هش" يقصر عن أحداث " أدبية " اللغة و" شعريتها " ومن أمثلته أن يعتمد الشعر " الجمل الناقصة المشدودة إلى بعضها بواوات العطف والمصبوبة في تفعيلة لا يحد من جريانها روي ولا قافية سوى ما تناثر بين أجزائها من أمثال وحكم ومواعظ بحيث تصبح القصيدة [مثلها مثل " سوق القرية " للبياتي] عبارة عن قالب جاهز لتسحب منه كلمات البياتي وتوضع مكانها كلمات أي متطلع ليصبح شاعراً من أقرب السبل "[٥٠]. وإن إعجاب بعض النقاد

بهذه القصيدة بالذات لا يعني ـ عند المعداوي ـ أنها من حيث سمات لغتها الفنية أهل لهذا الاعجاب، فالاعجاب بها ثمرة من ثمرات العوامل الايديولوجية والتعاطف المذهبي مع الشاعر وما هو بثمرة من ثمرات الدراسة المتأنية الحيادية لما لهذه القصيدة من سمات. ولهذا فقد عد صاحب الكتاب اعجاب إحسان عباس بهذه القصيدة وإشادته بها أمارة على " السقوط النقدي "[٥١] ورأى في ذلك "أول طعنة فاغرة تصيب جسد الحداثة "[٥٢]. وأن العمل الايديولوجي ليبلغ أقصاه في هذه المرحلة عندما ينادي بعض النقاد ـ مثل محمود أمين العالم ـ بأن يجند الشعر لخدمة " البروليتاريا "، وأن يستقي مادته من لغتها. وقد لبى بعض الشعراء هذا النداء، فنحن نقرأ " شنق زهران " لصلاح عبدالصبور و"رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان" لعبدالرحمن الشرقاوي، فنلاحظ أنه يهيمن على القصيدتين أساليب اللغة الشعبية وتعابيرها ومصطلحاتها. والشاعران ـ كما يرى صاحب الكتاب ـ لا يوظفان لغة الشعب توظيفاً فنياً إبداعياً يخرج بها من ميدان الاستعمال الساذج الغفل النفعي إلى ميدان الشعرية والجمالية، وإنما يتبسطان في ذلك إلى حد النسيج العادي البسيط ولذلك فإن دعوة أمين العالم ومن لف لفه إلى وضع الشعر ولغته في خدمة "البروليتاريا" قد انحرفت بالشعر الحديث لا نحو التبسيطية فحسب، بل نحو السطحية والسذاجة والاسفاف "[٥٣].

فهذه الدعوات ذات الخلفية الطبقية قصرت بأنصارها من الشعراء عن أن يعاملوا اللغة الشعبية من حيث هي مجرد مادة خام ووسيلة أولية، وجعلتهم ـ بسبب من الاعتبارات الايديولوجية ـ يرفعون هذه اللغة مكاناً علياً فإذا هي غاية وإذا هي مثل أعلى.

أما النفس التقليدي في لغة الشعر الحديث، فإن أنصار الحداثة المتطرفة لئن أنكروه وقالوا بما يشبه " القطيعة الابستيمولوجية " بين لغة التقليد ولغة التحديث، إن مقارنة اللغتين لتكذب هذه الدعوى وإنها

لتقيم الدليل على أن لغة الشعر الحديث ليست من " الطفرة " ولا من "القطيعة الابتسيمولوجية" في شيء. فالحديث أنما ينبجس من رَحِم القديم، والشعر الحق هو الذي "يعرف بحدسه وموهبته أين تنتهي اللغة وأين تبدأ الشعرية، ولن يعنيه في شيء أمر هذه القطيعة، ولن يفزعه التعامل مع المناخ التقليدي للشعرية العربية مفردات وصيغاً وطرائق تركيب"[٥٤]. ويوجب صاحب الكتاب صحة هذه الأطروحة من الشعر العربي الحديث نفسه. ففي شعر بدر شاكر السياب - مثلاً - نصيب غير قليل من العبارات التقليدية والأساليب المعهودة في لغة السابقين ولكن ذلك لم يحل دون اتصاف هذا الشعر بالحداثة ولم يعره من " الشعرية " والابداعية. معنى ذلك أن الحداثة التي ندرج ضمنها شعر السياب تختلف عن حداثة الغلاة، فهي تطلب الشعري وتستعين عليه بما يحققه ولا عليها بعد ذلك أتنفست في مناخ تقليدي أم استقت مادتها من لغة العصر، إن ذلك غير ذي شأن عظيم، بل إن للحداثة - بهذا المعنى - درجات على حداثة الغلاة، إذ هي لا تضع لعملية الابداع قيوداً أو قل إنها تشترط على الابداع شرطاً واحداً وهو أن يتسم بسمة الشعرية، " فمتى توفر هذا الشرط، فكل أبواب الابداع تظل مفتوحة، وعلى رأسها الابداع بالتراث"[٥٥]. وبذلك يوظف التراث في خدمة الحداثة فيكسبها طابع الأصالة، وترجع الحداثة للتراث فوائض دينه فتكسبه طابع التفتح وتخصبه إخصاباً.

أما لغة الحديث اليومي، فإن الشعراء قد تعاملوا معها بطريقتين مختلفتين، أو قل إن الشعراء قد وقفوا من استعمال هذه اللغة موقفين:

فصنف منهم " استجاب لنداء " الواقعية الاشتراكية بتبسيط العبارة لتوعية الطبقة الكادحة واعدادها للمعركة الحاسمة مع أعداء الحياة"[٥٦]. ولما كانت لغة الحديث اليومي في هذه الحال توظف توظيفاً أيديولوجيا لا توظيفاً فنياً، فقد كانت " نقيصة " من " نقائص " الشعر لا فضيلة من

فضائله. ولذلك فإن الشعر الذي استجاب لتلك الدعوة لا قيمة له إلا من حيث أنه "يقوم شاهداً على مساهمة لغة الحديث اليومي في أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"(٥٧). وإن ما يزيد الأمر خطورة أن هذا الصنف من الشعراء يمثل الأغلبية. وقد فهم صنف منهم لغة الحديث اليومي فهماً مكنهم من توظيفها توظيفاً أقرب إلى حقيقة الشعر ومتطلباته، إذ هو "يجمع معجم الحديث اليومي والتركيب الشعري لتسهيل نقل الكثافة الدلالية عمقاً وشمولية بالقدر... الذي يوفر للعمل الابداعي شعريته على المستوى الفكري والجمالي، وعلى مستوى التواصل بصفة خاصة "(٥٨). وخير من يمثل هذا الصنف من الشعراء سعدي يوسف وأمل دنقل. ولكن هذا الصنف من الشعراء يمثل الشذوذ عن القاعدة العامة، والشاذ لا يقاس عليه، وإنما القاعدة العامة أن لغة الحديث اليومي لم توظف توظيفاً شعرياً محضاً ولم تستغل طاقاتها الابداعية في الشعر العربي المعاصر، فكانت هذه الرغبة عن الابداع بهذه اللغة من أمارات الأزمة في هذا الشعر.

وأما لغة التجريب فمصطلح وضعه صاحب الكتاب استناداً إلى ما يتردد كثيراً في كتابات أدونيس واتباعه من دعوة إلى رفض التقليد والأشكال الثابتة واللغة الجاهزة. وتحكم لغة التجريب عند أدونيس وأتباعه مجموعة من المصادرات:

تتمثل صيغة المصادرة الأولى في أن الابداع باللغة عليه "أن ينطلق من تفريغ المفردة من حمولاتها الدلالية السائدة وشحنها إما بحمولة جديدة واما بحمولاتها الدلالية الأولى التي فقدتها بالاستعمال الاعتيادي المألوف "(٥٩).

وعيب هذه المصادر أن أصحابها يدّعون القدرة على وضع حدود فاصلة واضحة بين اللغة الشعرية واللغة فحسب، وأنهم يعرفون متى تنتهي اللغة ومتى تبدأ الشعرية، والحال أن البحث في الشعرية يسلم إلى

تقرير هذه الحقيقة وهي أن معرفة ذلك لا تتحقق في الوقت الراهن على الأقل.

ومن عيوبها أيضاً أنها تجعل الشاعر في حل من أن يراعي العلاقات التقليدية القائمة بين دوال الكلم ومدلولاتها وتؤهله لأن يسمي الأشياء بغير مسمياتها، ولا شك أن ذلك يأتي بنيان التفاهم والتواصل من القواعد، وهذا يقود إلى إسقاط المتلقي من عملية الابداع، وكيف يمكن أن يكتب الشعر أو يؤسس الابداع بدونه؟

وتتمثل صيغة المصادرة الثانية في ما يسميه صاحب الكتاب "استخدام أسلوب المصاحبة اللغوية غير الاعتيادية وهو استخدام مبناه "على جعل المتلقي يتوقع من اطلاعه على الشق الأول من الكلام الشعري نهاية معينة له، ثم يفاجأ بنهاية مخالفة تتحدى توقعه"[٦٠]. ومن أمثلة هذا الأسلوب قول الشاعر:

آه ماذا تلدين الآن

طفلاً أم... جريمة؟

وعيب هذه المصادر أن الشعراء ـ إلا من عصم ربك ـ يستخدمون هذا الأسلوب فيمعنون في التجريب وفي تحدي توقعات المتلقي، فيخرج بهم ذلك من الغموض المستحب إلى الابهام وإلى الاستغلاق أحياناً، ولا يخفى ما يترتب عن ذلك من "ردم للجسور الواصلة بين الشاعر والمتلقي "[٦١].

ومن صيغ المصادرات التي تحكم " لغة التجريب " هيمنة استعمال "ياء المخاطبة... دون أن يسبقه الخطاب بما يحدد أو يرجح أو يشعر بحقيقة الذات المخاطبة في العمل الشعري "[٦٢]، وليس لهيمنة هذا الاستعمال ما يبرره على صعيد الابداع الشعري، فهو مجرد خروج على القواعد الخاصة بضمائر الخطاب.

ومهما يكن من أمر لغة التجريب، فإنها ـ في رأي صاحب الكتاب ـ تقيم الدليل على " أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ". وأن ما يعزز

هذا الرأي في الحقيقة التي يستند إليها قد قررتها تجربة غير شاعر من شعراء الحداثة[٦٣].

٣ ـ الرسالة الشعرية:

ليس المقصود بالرسالة الشعرية ـ في هذا الكتاب ـ الخطاب الشعري، أو النص الذي أنتجه المبدع وإنما المقصود بها ما يؤديه الشعر من رسالة وما يكون على عاتقه من مهام وما يحققه من أهداف، فهي إذن يعني بها ـ La mission Poétique وليس Le message Poétique. وليس....

وإذا كانت أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر قد تمثلت في البابين الأول والثاني في أن الشاعر قد وعد أن يفجر اللغة أشكالاً جديدة وقوافي بكراً وأن يحبل كلمها شعرية وجمالية وإبداعاً وأنه لم يستطع أن يفي بهذا الوعد، وبقيت لغته تهيمن عليها قوانين العروض والنحو والبلاغة ـ فإنها في هذا الفصل الثالث تكمن في طبيعة الرسلة التي يكون على الشعر تأديتها، فإنه يكفي أن نتفحص هذه الرسالة " لنتبين ما تتضمنه من خلل بنيوي ناتج عن فقدان الأصالة بسبب تاثرها السريع بما يروج في الساحة الفكرية والأدبية إما عن طريق القراءة المباشرة المحكومة بالانبهار أو عن طريق الترجمات ذات الهدف التجاري المحض"[٦٤] ويفحص صاحب الكتاب من هذه الرسالة مسائل ثلاثاً تبين بياناً شافياً ما تنطوي عليه الرسالة الشعرية من مظاهر الأزمة، وهي المسائل الخاصة بتجربة الغربة وتجربة الحياة والموت وهجاء الأنظمة والجماهير.

وتجربة الغربة في الشعر العربي الحديث لم يعشها أصحابها انطلاقا من مجتمعهم وملابساته وظروفه وأنه ولدها تاثرهم بما كان يجري في المجتمع الغربي وبما كان سائداً في ساحته الفكرية والأدبية. وقد أشار

جل الشعراء الذين كتبوا عن تجاربهم الشعرية إلى ما لـ " غثيان " جان بول سارتر و" غريب " البير كامو واللامنتمي " لكولن وليسن "، من أثر في هذه التجارب. كما أجمع الدارسون لهذه التجارب الشعرية على أن ما يحكمها من نغمة حزينة هو في حقيقة الأمر " أثر لفنين أدبيين، هما الفن الروائي والفن المسرحي الوجوديين "[٦٥]. وأن يتأثر الشعراء بما يجدّ في الساحة العالمية ليس بعيب في ذاته، وانه ليمكن له ـ من حيث المبدأ ـ أن يخصب تجربتهم وأن يعينها على تجاوز إشكالياتها، ولكن هذا التأثر كان عيباً من عيوب هذه التجربة الشعرية وحجر عثرة أمام إخصابها لأسباب ثلاثة:

أولها القراءة المنبهرة غير المسلحة بوعي يميز بين ما هو إنساني وما هو محلي أملته ظروف عرضية خاصة لا يتوفر مثلها لواقعنا العربي[٦٦]. وعين الانبهار ـ مثلها مثل عين الرضا ـ كليلة من كل عيب، بل أنها لا ترقى رقي عين الرضا ولا تطولها إذ يقودها الانبهار إلى أن تحتج للعيوب وأن تتعامل مع الوافد وكأنه حقيقة قد قر قرارها فباتت مطلقة صالحة لكل مكان وزمان وهكذا يؤدي هذا الانبهار إلى أن يكوّن الشعراء مفهوماً للحداثة إذ الحداثة عندهم هي هذه التي وردت وهي في وعيهم الخاطىء حداثة أبدية لا حداثة بعدها.

وثاني الأسباب يكمن في " سرعة الانجاز بحيث لا يكاد الشاعر ينتهي من قراءة عمل من هذه الأعمال (الوافدة) حتى يغرق قراءه بسيل من القصائد خوفاً من أن يسبقه غيره إلى استنفاد الكنز[٦٧] ومعنى السرعة في الانجاز أن التجربة الشعرية لم ينضجها الزمن ولم يحكمها التأني فولدت وهي لم تبلغ التمام ولم تستوف مقومات الشعر إن شكلاً وإن مضموناً.

وثالث الأسباب "أن هذه الاعمال المتأثر بها ـ على أهميتها ـ محدودة من حيث الكم... لا تتعدى أصابع اليد الواحدة[٦٨]. وهذا معناه أن تأثر

تجربة الغربة في الشعر العربي الحديث بتجربة الغربة في الأدب الوجودي الغربي تحكمه محدودية الكم. فتجربة الغربة عند المحدثين من شعراء العرب لم تتأثر - في حقيقة الأمر - بتجربة الغربة كما يعبر عنها الادباء الوجوديون كلهم أو جلهم، بل تأثرت بها كما جاءت في أعمال ثلة قليلة منهم. فهي إذن تجربة هجين لم تستطع أن ترشح بأصالة أصحابها ولا أن تتأثر من الأعمال الغربية بما لا يكون محدوداً من حيث الكم.

ويدرس صاحب الكتاب العناصر الأساسية لتجربة الغربة، وهو يجملها في " الغربة في المدينة " و" الغربة في الحب " و" الغربة في الكون "، فتكشف له دراسة هذه العناصر أن تجربة الغربة لا تتسم فقط بالمحدودية دلالياً ومعجمياً، وإنما تساهم ايضاً "في الدفع بحركة الحداثة في الشعر المعاصر نحو النفق المسدود "[٦٩] أي نحو الأزمة وإفلاس القيم التي تقوم عليها الرسالة الشعرية. فهل نجحت تجربة الحياة والموت في تأدية هذه الرسالة؟

إن جدلية الحياة والموت تمثل في نظر بعض الشعراء "رسالة تضع الخصب مكان الجفاف، والأمل، مكان اليأس والحياة مكان الموت والنصر مكان الهزيمة "[٧٠]. وتتكىء هذه الرسالة - لبلوغ غايتها - فهم لا يولدون ليموتوا وإنما يموتون ليولدوا، فمعاناة الموت تطهرهم. ومن هذه الأساطير أسطورة الفينيق - phénix - واسطورة العنقاء وأسطورة تموز.

ولم يحقق توظيف هذه الأساطير ما عقد عليه من أمل ذلك أن "هذه الأساطير مستمدة من تراث أجنبي لا علاقة له بالثقافة العربية الإسلامية المتعاقبة التي شكلت وجداننا وطبعت حساسيتنا وذوقنا بطابعها الخاص"[٧١]. وقد أدى هذا التوظيف "المكره" إلى أن القارىء المتلقي لم يتقبل الرسالة الشعرية بقبول حسن، وإلى أن صاحب الرسالة نفسه لم يستطع أن يتمثل الأساطير الموظفة تمثلاً خالياً من ترسبات رؤيته العربية الإسلامية للعالم ولا أن يستوعبها استيعاباً موضوعياً فنياً.

ثم إن الأساطير التي تم توظيفها محدودة قليلة ومن ثم كان أثرها - في خدمة الرسالة الشعرية ، محدوداً، وهي - بعد هذا وذاك - غير ذات تنوع في طرائق التعبير. فتوظيف أسطورة الموت والبعث ليس له في أعمال القوم إلا طرائق ثلاث هي: معاناة الموت من أجل البعث والتنويع على معاناة الموت أو البعث الميكانيكي والبعث الزائف[٧٢].

وإذا كانت هذه التجربة قد فشلت كسابقتها في أن تؤدي حق الرسالة الشعرية، وكانت - مثلها شرطاً من "أشراط" الأزمة - فإنها لما تنته وإنها " تجد لها مرتعاً خصباً في إنتاج صغار الشعراء وناشئتهم على وجه الخصوص، حيث انتقل دورها الريادي المزعوم إلى دور المشوش على المواهب التي لم يشتد عودها بعد[٧٣]. فهذا المرتع الخصيب هو إذن - في رأي صاحب الكتاب - مرتع وخيم وهو بمثابة " خضراء الدمن " ولا قيمة في بقاء التجربة إلا من حيث أنها توجب حجة القائلين بأزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ولا خير لها في حياة تقنع فيها بأن لا تجد لها مكانة إلا في إنتاج "صغار الشعراء" و" ناشئتهم ".

أما ظاهرة الهجاء في الشعر العربي الحديث، فإنها تهيمن في أعمال نزار قباني ومظفر النواب ومصطفى رجب. وهي قسمان: قسم خاص بهجاء الجماهير وقسم خاص بهجاء الأنظمة العربية.

وما يميز هذه الظاهرة أنها ليست مستوردة - كما هو الشأن بالنسبة لتجربة الغربة وتجربة الحياة والموت - ولكنها وليدة الصدمة التي خلفتها هزيمة ١٩٦٧.

ومن سمات هذه الظاهرة أيضاً أنها قد عولجت معالجة سطحية من الناحية النظرية على الأقل - في رأي صاحب الكتاب - "لا تستند على أي أساس فكري أو نظري أجنبي[٧٤] وأن لا تؤتي هذه الظاهرة أكلها معناه أنها قد فشلت في ان تبنى عليها الرسالة الشعرية. فالفشل إذن قد اكتنف هذه الرسالة من كل جانب. فقد جرب الشاعر العربي الحديث أن يستعين

بما للآخر من تجارب ففشل إذ إن تجارب الآخر من نتائج فكره ومجتمعه ورؤيته للعالم ونجاحها هناك لا يعني نجاحها هنا، وجرب أن يعول في تحقيق رسالته الشعرية على نفسه ففشل أيضاً لما في معالجته للظواهر والقضايا من سطحية في المصادرات النظرية وفي المقاربات المنهجية والطرائق الفنية المتبعة.

٣ ـ خاتمة الكتاب:

لم تسع هذه الخاتمة ـ كما جرت العادة ـ إلى حوصلة ما جاء في أبواب الكتاب الثلاثة أو إلى استخلاص النتائج العامة منها إو إلى فتح أبواب لإشكاليات جديدة قد أسلمت إليها دراسة أزمة الحداثة في شعرنا الحديث، ولكنها اهمت أساساً بطرح السؤال التالي: إلى أي حد وإلى أي مدى كانت هذه الدراسة موضوعية؟ ومعنى هذا التساؤل أن تحقيق الموضوعية في دراسة الحداثة أمر عسير، وأنه تقف في سبيله غير عقبة. فموضوع الحداثة الشعرية العربية موضوع حساس. والحساسية مسالة ذاتية والذاتية نقيض الموضوعية، فمن أمارات الحساسية والذاتية في موقف الشعراء والنقاد أنهم شيدوا منذ زمن صروحاً شعرية ونقدية، "وأقاموا حولها من المتاريس والعسس ما يكفي لقمع أي بادرة تتساءل عن مدى صلابة أو هشاشة الأرضية التي شيدت عليها تلك الصروح"[٧٥]، ومن أمارات الذاتية في عمل صاحب الكتاب أنه ـ كما يصرح بذلك هو نفسه ـ يصدر في حق هذه الصروح ومشيداً أحكاماً " وصلت في كثير من الأحيان حد القسوة، وتجاوزتها أحياناً إلى ما يمكن نعته ـ على سبيل التأويل ـ بالتحامل "[٧٦].

ولئن كان صاحب الكتاب لم يقم بحق الموضوعية على أحسن الوجوه وأتمها لقد قاربها نية وقاربها عملاً. فقد توفر له من عوامل الحياد ما لم

يتوفر لأنصار الحداثة المفرطة، فهو لا يملك صرحاً شعرياً يخاف عليه أن ينقض عند الجهر بالحقيقة، ولا هو يسعى إلى بناء صرح نقدي على أنقاض صروح أصحاب الحداثة.

ثم إن اقتناعه بوجهة نظره ليست نتيجة الانحياز المبدئي أو الايديولوجي، وإنما هو نتيجة " الاحتكاك المتواصل قراءة وتدريساً وإشرافاً على البحوث الجامعية "[٧٧]. والمنهج الذي اتبعه منهج تاريخي، من قواعده أن يتتبع حركة الشعر العربي الحديث بالوصف والتحليل وأن يبرز ما يحيط بها من صراعات وأهواء وما يلابسها من ظروف وما يحكمها من دوافع أيديولوجية ومن عوامل فكرية ومن مذاهب فنية، وذلك بعد أن يكون قد تمرس بها وعرفها معرفة كافية.

وإن ما يعزز موقف الرجل ـ في رأيه ـ أن من أنصار الحداثة أنفسهم ـ شعراءَ ونقاداً ـ من اتخذ هذا الموقف نفسه، وهو أن حركة الشعر العربي الحديث "بدأت تدور حول نفسها في اتجاه الطريق المسدود"[٧٨]. وإذا كان ما جهر به هؤلاء وأولئك من حقيقة مجرد انطبعات، فإن كتاب أزمة الحداثة في الشعر العربي غايته أن يحتج لهذه الانطباعات وأن يعضدها بالأدلة لتصبح "حقيقة موضوعية ".

٤ ـ قيمة الكتاب:

لقد تعرض هذا الكتاب لقضية من أهم القضايا وأدخلها في حيز الحساسية والإشكال، ذلك أن أزمة الحداثة في الشعر الحديث لئن كانت قضية أدبية أنها لمنغمسة في المصالح والأهواء والصراعات الأيديولوجية والفكرية، ولذلك فإن معالجتها تقتضي كثيراً من التؤدة والحذر وتتطلب ممن يروم التعرض إليها أن يكون على حال الاعتدال والحياد ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

والحق أن لهذا الكتاب فضائل كثيرة: فهو- إذ يدرس حركة الشعر العربي الحديث، لا ينطلق من واقع التنظير له وإنما ينطلق من متن هذا الشعر ومن لغته، ذلك أن التنظير يعكس وجهة نظر أصحابه ولا يعكس بالضرورة هذا المتن.

وهو يجعل من الموضوعية وطلب الحقيقة المجردة غايته الأولى والآخرة، بمعنى أنه لا يروج لمدرسة معينة أو شخص معين، ولا يباشر دراسة القضية المطروحة بفكر منحاز وإنما يحاول - ما وسعه ذلك - أن يبدأ من نقطة الصفر، وان يخلي ذهنه من كل " القناعات التي ترسبت فيه حول موضوع الحداثة الشعرية "[٧٩]، فهو - كما ترى - يطبّق مبدأ ديكارت الخاص بـ " اللوحة البيضاء - table rase -، ولا يبدأ من النتائج ثم يجبر المقدمات على أن تأتي طوعاً أو كرهاً.

ومن فضائل هذا الكتاب أنه يدرس قضايا الشعر العربي الحديث دون أن يضيمه بأن يجعل منهج الدراسة أصلاً ومادة الدرسة فرعاً عليه أي أنه ينطلق من خصوصية الموضوع المدروس ويكون المنهج وسيلة الدراسة لا غايتها، وهو يُطوّع لخدمتها لا أن تطوّع هي لخدمته، ولذلك انتقد الدارسين الذين "يتعاملون مع المنهج كما لو أنه ثقافة قائمة الذات وهم على استعداد لإسقاطها على أي نص كيفما كان "[٨٠]. ولا شك أن تطبيقها بهذا الشكل يفقدها مصداقيتها كما يفقد الثقة في النتائج التي أسلمت إليها. وإنما اختار هذا الكتاب المنهج التاريخي لأن هذا المنهج أقرب من غيره إلى تحقيق أوفر نصيب من الموضوعية والحياد إذ هو منهج منفتح يفيد من المناهج الأخرى " دون أن يحبس نفسه في التصنيفات التقليدية المتجاوزة "[٨١]. وأن هذه الخاصة التي يتميز بها الكتاب هي التي تجعل صاحبه - في رأينا - ممن يسعى إلى أن يؤاخي بين التراث والمعاصرة مؤاخاة تقوم على الفهم لطبيعة كل منهما لتقدرهما بعد ذلك على أن يتضافرا لخلق الطريف النافع، وعلى أن يخصب كل منهما الآخر. فليست القضية في رأي صاحب الكتاب أن ينقل الفكر

الغربي الحديث أو أن ينشر الفكر العربي القديم ولكن القضية أن نحسن الإفادة منهما معاً، بحيث يكون نشر هذا الفكر ونقل ذاك وسيلة إلى أن نستوحي لنخلق الجديد. فلئن اتهم المؤلف بميولات ان قراءة الكتاب لتنفي عنه هذه التهمة، فهو متزن الآراء بعيد عن التطرف من أجل التطرف والتطرف من أجل المصلحة.

وإن هذا ليقود إلى ذكر فضيلة أخرى من فضائل الكتاب وهي أن صاحبه لا يعادي الحداثة عداءً مبدئياً ولا يقف منها ـ بما هي كذلك ـ موقف الرفض، بل انه هو نفسه من أنصار الحداثة ومن مؤسسي حركة الحداثة في الشعر بالمغرب، ولكنه يرفض بعض اتجاهاتها والصيغ التي تصاغ بها كـ " الحداثة الأدبية التي لا حداثة بعدها "[٨٢]، فمثل هذه الصيغ إنما هي من " دعاوى الحداثة الشعرية "[٨٣] وليست من الحداثة. وهو لا يرد على أنصار الحداثة بمجرد أنهم أنصارها، وإنما يرد على "غلاة الحداثة "[٨٤] وعلى " المنبهرين بها إلى حدود التماهي والاستيلاب"[٨٥] وعلى المروّجين لها " ولو على حساب العلم والفن والأخلاق جميعاً "[٨٦]. وهو إذا وجد حسنة في كتابات أنصار الحداثة نشرها ونوّه بها ولم يطوها، فهو إذ يتكلم على عدد من أبرز شعراء حركة الحداثة وأبرز نقادها ـ مثل يوسف الخال ومن لف لفه ـ يؤكد على ما في آرائهم "من قوة المنطق وصدق الواقع وبلاغة الأسلوب "[٨٧]، بل انه لئن رفض موقف الغلاة جملة، إن ذلك لم يمنعه من أن يذكر أن هذا الموقف لا يخلو خلواً تاماً من العناصر الإيجابية، ولذلك فهو عند الكلام على محاولة دراسة العروض استناداً إلى النبَر لا لى الكلم الذي ينطبق على عروض الخليل يذكر كمال خير بك على أنه "صاحب أعمق دراسة في الموضوع"[٨٨]. فالمؤلف يطلب الحقيقة الموضوعية، وهي ضالته يلتقطها أنّى وجدها ويشير إليها سواءً أكانت في مؤلفات من يري رأيه أم في مؤلفات من يخالفه.

أما الشعر العربي الحديث فهو يفيد من هذه الدراسة إذ هي تبحث في أزمة حداثته وفي أسبابها الموجبة لها. ولا شك أن هذا البحث من شأنه أن يشخص الداء ويضع اليد على الخلل الواقع في هذه الحداثة، وهذا يقود إلى الوعي بهذه الأزمة، والوعي بها أول خطوة نحو حلّها. فليست هذه الدراسة هدماً للحداثة الشعرية العربية وإنما هي هدم لما كان منها على شفا جرف هار ولِمَا يعشش فيها من الغلو والدوغماتية والايديولوجيا، إذ هو سبب أزمة هذه الحداثة. فالدرسة إذن بناء لهذه الحداثة على أسس أمتن وعلى قواعد تستمد قوتها من الشعر العربي نفسه لغة ومتناً وليس من التنظير له. معنى ذلك أن من فضائل هذه الدراسة أنها تدعو إلى أن نستخدم أسلحة للنقد للدفاع عن شعرية الشعر، وهذه الدعوة تقتضي أمرين: أولهما أن لا نستخدم أسلحة خارج الميدان كالايديولوجيا، وثانيهما أن نستخدم هذه الأسلحة للدفاع عن الشعر من حيث هو لا للدفاع ـ مثلاً ـ عن أصحابه أو عن الرؤية العقائدية التي يصدرون عنها، وبعبارة أوضح فإن هذه الدراسة تدعو إلى أن نستعين بالشعر على الشعر وبالنقد على النقد أي أن نتعامل معهما انطلاقاً من خصائصهما النوعية وأن لا نفرض عليهما ما ليس في طبيعتهما فإن ذلك يضيمهما ويعدل بدراستهما عن سواء السبيل.

وهذه الدراسة ـ على ما لها من فضائل ـ لم تخل من هنات يسيرة نذكر بعضها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر عسى أن تتلافى في طبعة ثانية للكتاب. فمنها أن المقدمة كانت إلى تلخيص أبواب الكتاب أقرب منها إلى إثارة الإشكاليات التي ينوي المؤلف طرحها في هذه الأبواب. وربما جاء المؤلف في المقدمة لا بالفكرة ملخصة فحسب بل بألفاظها أيضاً(٨٩)، وربما ذكر ـ في المقدمة أيضاً ـ بعض ما استشهد به من نصوص في أبواب الكتاب، فقول يوسف الخال ـ وهو خاص بما يصطدم به الشاعر العربي الحديث في عملية الخلق الشعري من تحديات

- جاء به المؤلف في الفصل الثاني عن الكلام على لغة التجريب[٩٠] كما أثبته برمته في المقدمة[٩١].

ومن هذه الهنات أن المصادر والمراجع لا يشار إليها دائماً إشارة دقيقة وافية، ففي هامش ٦٥ من هوامش الفصل الثاني يذكر المرجع ومكان النشر وتاريخه ولا يذكر الصفحة، وقد يذكر مرجع الدراسة ولا يذكر عنوانها، فالمؤلف يستشهد بقولة لسعد مصلوح في نقد كتاب كمال أبي ديب "في البنية الإيقاعية" ويحيل على مجلة فصول التي نشرت فيها دراسة سعد مصلوح دون أن يذكر عنوانها، وهو: "في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل"[٩٢].

ويستشهد المؤلف في الصفحة ١٥٠ بقول له ولا يشير إلى الصفحة التي ذكر فيها ولا يقول شيئاً عن المرجع إلا أنه "رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب نوقشت عام ١٩٧١"[٩٣]، فلا ندري ما عنوان هذه الرسالة وما الدرجة العلمية التي نالها بها.

ومن هنات هذا العمل اليسيرة أنه لا يلتزم بطريقة واحدة في ذكر المصدر والمرجع. فلئن كان يبدأ غالباً بذكر المؤلف فدار النشر ومكان طبعه وزمانه، انه ليعكس الأمر أحياناً، فالهامش الرابع من هوامش الباب الثاني، صفحة ١٤١ يجيء هكذا: دار الشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ص ١٢٣، حركة الحداثة في الشعر العربي.

ومن هذه الهنات أن المعلومات الخاصة بمكان الطبع وتاريخه وبعدد الطبعة وبدار النشر، ربما كررت غير مرة، وكان يمكن أن يتلافى ذلك لو اكتفى المؤلف في الهوامش بذكر المؤلف والصفحة وخصص فهرساً للمصادر والمراجع يأتي فيها على ذكر هذه المعلومات. والحق أن هذا الفهرس ضروري وخلو الكتاب منه نقص لا شك فيه.

وربما جاءت بعض المعلومات في الكتاب وقد جانبت الحقيقة، ومن أمثلة ذلك أن يقول المؤلف عن مقال سعد مصلوح "في مسألة البديل

لعروض الخليل" أنه "رد الفعل العلمي الوحيد على كتاب في البنية الإيقاعية ـ نحو بديل جذري لعروض الخليل"(٩٤)، والحق أن قول المؤلف غير صحيح، وأن سعد مصلوح نفسه لم يتعرض إلى نقد كتاب كمال أبي ديب في هذا المقال فحسب وإنما خصص لمناقشته مقالاً ثانياً عنوانه: "المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي" وهو منشور في مجلة فصول، مج ٦، ع ٤ يولية/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٦، ص ص ١٨٠ ـ ٢٠٢.

وإذا كان الكتاب ـ عموماً يجادل غلاة الحداثة بالحسنى والأسلوب المتزن الرصين، انه ليستعمل في حالات نادرة عبارات تصل إلى حد الشتم والسباب مثل ما حصل لأدونيس من أنه "يجاري أهواءه ويكذب على التاريخ "(٩٥) ومثل: "إني وجدت في موقف وأراء بعض الشعراء والنقاد الشرفاء... ما ساعدني على الاستمرار في البحث(٩٦)، فإثبات صفة الشرف لبعض الشعراء والنقاد يقتضي بالضرورة نفيها عن بعضهم. ولسنا ننكر أن يكون أدونيس "يكذب على التاريخ " ولا أن يكون في الشعراء والنقادغير الشرفاء، ولكننا نقول إن للعلم آداباً هي أولى أن تتبع وللحجاج أساليب يمكن أن تقمع الخصم أو تقنعه أو تبين له "كذبه" دون أن تمر بالضرورة بتسمية الأشياء بأسمائها.

ومهما يكن من أمر فإن كتاب أحمد المعداوي " زمة الحداثة في الشعر العربي الحديث" من أهم الكتب التي عالجت هذه القضية معالجة أكاديمية رصينة وناقشتها مناقشة فيها نصيب وافر من الجدة والطرافة والعمق. ولئن كان موضوع الحداثة الشعرية العربية موضوعاً حساساً، إن المؤلف قد حاول أن يعلو على هذه الحساسية وأن يعالجه والنفس على حال الاعتدال فيحقق له ما استطاع من موضوعية ويطوعه لخدمة الحقيقة. وإذ كان ـ مع ذلك ـ لا يبرىء النفس من الاستنامة إلى الهوى والعصبية والتحامل، فقد دعا الباحثين إلى أن يتعاونوا معه على الكشف

عن حقيقة هذه الحداثة الشعرية العربية وعن مواطن الخلل فيها ولا فرق عنده أن يكون ذلك " انطلاقاً من هذه الأطروحة أو بهدف هدمها ".

وعسى أن يلبي الباحثون هذه الدعوة، فإن هذه الحداثة في الشعر العربي لتستحق ـ بما تثيره من إشكاليات ـ أن تتضافر على دراستها الجهود وأن تتعاورها الاقلام لتخلص حقيقتها مما خالطها من هوى ومن عصبية ومما خامرها من ميل ومن تشيع لرأي أو لمذهب.

الهوامش

(١) أزمة الحداثة، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٧.

(٤) ط ١، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٦) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٣، ط ١، القاهرة ١٩٦٧.

(٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٨) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٩) عز الدين اسماعيل: المصدر السابق، ص ٦٩.

(١٠) المصدر السابق، ص ٦٣.

(١١) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة، ص ٢٤.

(١٢) المصدر السابق، ص ٢٥.

(١٣) المصدر السابق، ص ٢٦.

(١٤) المصدر السابق، ص ٢٧.

(١٥) انظر كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط ١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.

(١٦) انظر كتابه: القصيدة المغربية المعاصرة، ط ١، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

(١٧) Jean Cohen: Structure du language poétique, édution, Paris, 1966.

جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، ط ١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، وانظر فيما يخص الوقفات الثلاث: ص ص ٥٥ فما بعدها.

(١٨) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٧.

(١٩) شكري محمد عياب: موسيقى الشعر العربي، ص ٦٧، ط ١، القاهرة ١٩٦٨.

(٢٠) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ٢٩.

(٢١) انظر الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٦، بيروت ١٩٨٣، ص ٧٣.

(٢٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٢٥) أحمد المعداوي، المصدر السابق، ص ٩.

(٢٦) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ٢٤٥، ط ١، القاهرة ١٩٦٤.

(٢٧) محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص ٨٥.

(٢٨) "نحو بديل جذري لعروض الخليل" هو العنوان الفرعي لكتابه "في البنية الايقاعية للشعر العربي".

(٢٩) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ٣١.

(٣٠) يذكر صاحب الكتاب رأي سعد مصلوح في هذا القول "وخلاصة القول أن الغرض (النبر البديل الجذري) أسطورة ما إلى الإيمان بها من سبيل، وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت من الكتاب أن يسرد مئات الصفحات، فإن مظاهر الضعف فيه ماثلة للعيان" (أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ٣٩).

(٣١) محمد شكري عياد: المصدر السابق، ص ٨٣.

(٣٢) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ٢٤٥.

(٣٣) انظر كتابه: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ص ٣١٣ ـ ٢٤٥، ط ١، بيروت ١٩٨٣.

(٣٤) أحمد المعداوي: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣٥) كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي، ص ١٩٢.

(٣٦) المصدر السابق، ص ١٩١.

(٣٧) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٤.

(٣٨) عبدالله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة ذكره أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ٤١.

(٣٩) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ١٠.

(٤٠) كمال خير بك: المصدر السابق، ص ٢٩٤.

(٤١) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٤١.

(٤٢) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٨٧.

(٤٣) كمال خير بك: المصدر السابق، ص ١٢٧.

(٤٤) كمال خير بك: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤٥) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٩١.

(٤٦) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٩٤ ص ص ٩٣/٩٤.

(٤٧) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٩٤.

(٤٨) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤٩) المصدر السابق، ١٠٠.

(٥٠) المصدر السابق، ١٠٣.

(٥١) المصدر السابق، ١٣.

(٥٢) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ١٠٦.
(٥٣) المصدر السابق، ١٣.
(٥٤) المصدر السابق، ١٠٧.
(٥٥) المصدر السابق، ١١١.
(٥٦) المصدر السابق، ١١٥.
(٥٧) المصدر السابق، ١١٨.
(٥٨) المصدر السابق، ١١٩.
(٦٠) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٦١) المصدر السابق، ١٣٣.
(٦٢) المصدر السابق، ١٣٥.
(٦٣) المصدر السابق، ١٣٧.
(٦٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٦٥) انظر يوسف الخال: مفهوم القصيدة، مجلة " شعر " عدد ٢٧، ص ٨٢.
(٦٦) أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص ١٥٠.
(٦٧) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٦ وانظر أيضاً إحسان عباس: عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٥٠ ط ، بيروت ١٩٥٥.
(٦٨) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ١٥١.
(٦٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٧٠) المصدر السابق،الصفحة نفسها.
(٧١) المصدر السابق، ١٧٢.
(٧٣) أحمد المعداوي: المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٧٤) المصدر السابق، ١٦.
(٧٥) انظر في تفصيل هذه الطرائق الثلاث أحمد المعداوي: المصدر السابق، ص ص ١٩٤/١٧٨.
(٧٦) المصدر السابق، ١٩٤.
(٧٧) المصدر السابق، ١٧.
(٧٨) المصدر السابق، ٢٢٥.
(٧٩) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٨٠) المصدر السابق،الصفحة نفسها.
(٨١) المصدر السابق،الصفحة نفسها.
(٨٢) أحمد المعداوي: المصدر السابق، ٦.
(٨٣) المصدر السابق، ٧.
(٨٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٨٥) المصدر السابق، ١٥.
(٨٦) المصدر السابق، ١٤٧.
(٨٧) المصدر السابق، ١٣.
(٨٨) المصدر السابق، ٥.
(٨٩) المصدر السابق، ١٩.

(٩٠) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٩١) المصدر السابق، ص ٩.

(٩٢) انظر مثلاً: ص ١٢ وص ١٠٠، وكذلك ص ١٨ وص ٢١٧.

(٩٣) انظر ص ص ١٣٩ ـ ١٤٠ من الكتاب.

(٩٤) انظر ص ١٤.

(٩٥) مجلة فصول، مج ٦ ع ٢، ١٩٨٦، ص ص ٢٠٤ ـ ٢١٨.

(٩٦) انظر هامش ١٥، الفصل الثالث، ص ٢١٩.

(٩٧) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٩٨) المصدر السابق، ٩٤.

(٩٩) المصدر السابق، ٢٢٦.

(١٠٠) المصدر السابق، ٢١٧.



ميشال أوتن

سيميولوجية القراءة *

عبد الرحمن بو علي

* فصل من كتاب : - Méthoes du texte - introduction : études Littérairs- Ed. Duculot, Paris 1987 .

يعتبر القارىء أكبر منسي في نظريات الأدب الكلاسيكية. فأن نقرأ يعني وهذا أمر واضح منذ الوهلة الأولى، أن لاشيء يمكن قوله عن ذلك" كما لاحظ تزفيطان تودوروف(١٩٧٨:٨٦).

ومع ذلك، فقد، دشنت منذ بضع سنوات مجموعة من الأبحاث، في اللسانيات والسيميوطيقا ونظرية الأدب، بحثا منهجيا يهم جميع مظاهر فعل القراءة، من عملية القراءة الى مشكلات التأويل والتلقي.

وفي الأدب، فان التحولات العميقة التي مست مفهوم النص على يد كتاب القطيعة (مالارمي ونيتشه) هي التي طرحت في الأخير، بوضوح، مشكلة تعدد التأويلات، وطرحت تبعا لذلك مشكلة دور القارىء وأهميته. وقد كان فاليري قبيل الحرب، قد قدم اقتراحات مثيرة، وجاءت أبحاث بلانشو وبارط ودريدا لتعقبها وتوسعها.

ومع ذلك، فان التصور الجديد للقراءة تم ادخاله بصعوبة في التعليم، ولازالت تأثيراته على طرق تحليل النصوص قليلة.

وهذا راجع من جهة الى كون الاشكالية واسعة، وأنها تغير كثيرا من الحقائق السابقة، وأنها لايمكن أن تختزل الى نظرية بسيطة. وقد تساءل يوما مارولان بارط الذي لايخشى مع ذلك من الوطوبيات، حول ماإذا كنا نستطيع" أن نؤمن منطقيا بتحقق علم القراءة، أو سيميولوجيا القراءة"(١٩٨٤:٤٧).

ويتضح لنا التعقد الكبير لفعل القراءة بمجرد الاعلان عن المسلمات الأساسية التي تتفق حولها نظريات التأويل المعاصرة، وسنقوم بالتذكير بأهمها فقط:

أ - إن تأويل نص مايبدأ حين الشروع في قراءته: ويعني هذا بوضوح أنه من الوهم الظن (كما لازالت تنصح بذلك بعض النظريات المعاصرة) أننا نقوم في البداية بملاحظة ظواهر موضوعية(" الوقائع ") في النص قبل تأويله. وقد كان نيتشه قد أعلن عن هذا الاعتقاد الوضعي: " فلا وجود" لواقعة في حد ذاتها " كما يذكر. ولكي يمكن ان تتحقق هذه الواقعة لابد من التدخل المسبق للمعنى".

ب - إن التأويل يقع بشكل مباشر على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته: وقد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز النص بعد جملة، لكننا في الحقيقة نؤول معنى هذه الجمل في أفق تحقيق فهم شامل للنص. وبتعبير آخر، فأن نقرأ لايعني أننا نقرأ الكلمات (كما لانزال نقول بذلك أحيانا) ولا الجمل حتى، ولكن يعني على الفور أننا نقرأ في اتجاه النص كله.

وعندما يندرج القارىء في النص فإنه يكون فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير.فهناك إذن حدس بتتمة النص، يتلوها التأكيد ما إذا كان النص يستجيب للانتظار، وإذا ما ظهرت على العكس من ذلك بعض الدلالات غير المتوقعة، يحدث عندئذ ما نسميه بالمفعول الارتجاعي retroaction أى إعادة صياغة وتصحيح ما تم إدراكه في السابق. (وهكذا نفهم مثلاً أن النص كلما كان متوقعا، أي منسجماً مع النماذج التي يعرفها القارىء، كلما ظهر واضحا).

وعندئذ فان بحثاً أولياً سيفرض نفسه. فالذي يجب دراسته أولاً والذى يجب التساؤل عنه بدون توقف، هو هذه الفرضية التأويلية الأولى والسريعة الولادة، والتي ستتعلق بها كل العمليات التالية. ويستحسن أن نتساءل في البداية كيف يتشكل التأويل، وبعد ذلك كيف يمكن مراقبته(أى كيف يمكن تأكيده أو الغاؤه) وتمحيصه، واخيرا كيف يمكن جعله متعددا (وإذا ان النص يدفع الى تعدد المعاني). وبتعبير آخر، فبمجرد ما شرع القارىء في القراءة، فإن مجهوده النقدي يجب أن يعود على اعقاب

تأويله الخاص الذي يصبح حينئذ" مادته الأولى" التي ينبغي عليه تحليلها وتمحيصها (في علاقة مع النص المقروء بطبيعة الحال).

ولكي نستطيع تطوير نظرية للقراءة وفق ما تقدم، فمن المهم أولا أن الاعتبار الى مسلمة ذات قوة خاصة وهي محايثة المعنى . فبالنسبةلكثير من معاصرينا فالمعنى

لايزال يسكن النص حقا وكأنه مادة غامضة . فهو عمق هذا الكيان العجيب المسمى شكلا والذي يقوم فعل القراءة باظهاره والكشف عنه. وعلم الدلالة البنيوي نفسه، بمفهوميه مادة المضمون أو" البنية الدلالية العميقة " ايظهر أنه أقام قطيعة مع التصور التقليدي.

وفي النظرية المعاصرة للقراءة، سينظر الى المعنى بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين: النص المقروء ونص القارىء. ومن خلال هذا التعبير نريد أن نقول إن القارىء يمكن أن يحدد وكأنه نص، كما يقترح ذلك رولان بارط: إن هذه " أنا " لتي تقترب من النص، كما يكتب في س/ز تمثل هي نفسها قبلا تعددية مكونة من نصوص أخرى، ومن شفرات لا محدودة، وبعبارة أدق هي تعددية ضائعة (أصها مفقود)[٢].

إن فعل القراءة هو عملية تطبيقية إذن. فالقارىء ـ النص، وانطلاقا من معارفه وشفراته(ورغبته ايضا)، يستجيب لبعض اشكال النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، وتتلو هذه المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي.

ونحن نرى أن نظرية شاملة للقراءة ينبغي ان تقوم بوصف ثلاثة حقول يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها، ذلك لأنها متداخلة وأننا نخلط بينها في معظم الأحيان:

١ ـ النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال يجب تأويلها.

٢ ـ نص القارىء أو القارىء بوصفه نصا.

٣ ـ تلاقي النص والقارىء، أى عمل الدلالة.

فنظرية القراءة لاينبغي أن تقدم وصفا شاملا لهذه الحقول الثلاثة فحسب، بل إن أى فعل شامل للقراءة ينبغي، بوضوحه ودقته وانفتاحه على التعدد النصي، أن يحاول التمييز بوضوح لعب هذه المحافل الثلاثة وذلك خلال سريانه.

والملاحظات التي ستلي والتي تم جمعها دون أن يعني ذلك استنفاذها، وإنما لكي نستشف تعقد المشاكل، يمكن أن تشكل برنامجا نظريا أو رسماً أوليا لمنهجية ملموسة عن فعل القراءة.

١ ـ النص المقروء:

من المفارقة أن هذا المحفل الأول الذي اطنبت في وصفه النظريات السابقة، أصبح عسير التحديد في المنظور الجديد.

والسبب في ذلك بسيط، فإذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة[٣]، واذا كان التأويل (كما أشرت إلى ذلك من قبل) يبدأ عندما يستحوذ القارىء على النص، فإنه يصبح من العسير جداً أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه. وأغلب الملاحظات التي سنحاول اقتراحها حول النص هي إذن ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات، لكن التحليل الاستنباطي أصلا ينبغي أن يسمح بعزل ما يحدث التأويل في النص.

وبصفة عامة فما يجب تعيينه في النص يتمحور دائماً حول طرفين اثنين يمكن تسميتها ببساطة مواضع اليقين lieux de certitude ومواضع الشك les lieux d'incertitude.

فمواضع اليقين (واليقين نسبي طبعا في معظم الأحيان) هي الأمكنة الأكثر وضوحا، والأكثر جلاء في النص، فهي التي ننطلق منها لبناء

التأويل، وبالتحديد فهي التـي تمنح نقط التثبيت التي تتيح تطبيق هذا التأويل على النص.

أما مواضع الشك التي يمكن أن تبدأ من الغامض قليلا الى المقطع الأكثر انغلاقا، فتضع القارىء في موقف حرج (حسب الظرية الكلاسيكية)، أو تعطيه كل حريته كقارىء (حسب المنظور المعاصر). ومهما يكن من أمر، فالقارىء يجد نفسه مجبرا على التدخل وعلى اقتراح الفرضيات. وبالطبع فان استكشاف زوايا الظلال هذه هو الذي يتيح ظهور مكامن النص المتعددة، ويتيح في بعض الأحيان عرض تأويلات متعددة.

ومن السابق لأوانه ان نقترح تيبولجية لمواضع اليقين التي تختلف باختلاف العصور الأدبية وباختلاف سياقات التلقي. ويمكن على الأقل أن نأمل من التجارب الكثيرة حول النصوص المختلفة أن تتيح لنا الاشارة الى اقتراحات عامة[٤].

وسوف أذكر على سبيل التمثيل بعض النقط الأساسية المشهورة:

ا ـ العنوان والعناوين الفرعية وعناوين فصول العمل الأدبي: فرغم أنها تكون في معظم الأحيان متعددة الدلالات، فهي تشكل " منطلقات قراءة" ضرورية.

ب ـ الاشارات الى الجنس الأدبي الفرعي: رواية، حكاية، دراما، بيوغرافيا، مرثية، ميلودراما...الخ. فهذه الاشارات تستدعي قدرة القارىء اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقا للقراءة. ومن هنا فهي تحدد أفق الانتظار الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه. وبالامكان أن نتذكر الغنى المطلق للاشارات التي اخترعها كلدرود Ghelderode لمسرحه(تراجيديا مسرح المنوعات، والدراما المضحكة لمسرح

المنوعات، والفودفيل المخزن...الخ) والتي لم يستثمرها في معظم الأحيان.

جـ ـ متتاليات الوحدات الدلالية التي يمكن فهمها:

ـ من حيث علاقة التشابه (تكرارنفس الكلمة، تكرار كلمات ذات جذر واحد،المترادفات). وهكذا ففي سوناتة بودلير " الرعب الجذاب " " horreur sympatique " يجب أن تبنى القراءة انطلاقا من الخيط الواصل الذي يخترق النص : سماء (المقطع ١) جنة (المقطع٢) سماوات (المقطع٣).

ـ من حيث علاقة التعارض، ودائما في " الرعب الجذاب" فإن كلمة جهنم (المقطع ٤)، وهي نقيض ثلاث كلمات سابقة، تأتي لتكمل تلك الكلمات بواسطة التعارض غير الملتبس.

ـ من حيث علاقة التوزيع: ففي " حكاية " رامبو هناك ثنائية أعطى الموت (قتل)/وتلقى الموت (مات).

ـ من حيث علاقة التراتب،

ـ من حيث النظام المنطقي والزمني، وكمثال لذلك فان متتاليات الأحداث[٥] تشكل الهيكل الأكثر ثباتا في الحكي.وكما لاحظ ذلك رولان بارط فـ" متتالية الأحداث هي نوعا ماالضامن صاحب الامتياز للمقروئية"[٦].

د ـ الوحدات النصية الأوسع مثل التبئير le mise en abime فقد افترض لوسيان دالونباخ L.Dallen Bach بعد بوتور Butor أن التبئير باعتباره المعادل المكثف للقصة، هو في معظم الأحيان الوسيلة الأكثر قوة لمقروئية هذه الأخيرة[٧]. ومع ذلك، فالملاحظ أن العمل يصبح اكثردقة مع هذه الوحدات الأوسع ذلك لأنها هي نفسها تشكل موضوعا لتأويل مسبق.

أما مواضع الشك المولدة للتعدد في النص، فهي متنوعة فهي النقط الضبابية والابهامات والرموز المظلمة والأفكار الملغزة والتلميحات الضمنية والبياضات (الحذف، انعدام التتابع، الانقطاعات) والمفارقات والتعارضات وغيرها.

والتقليد الذي ظل يقوده الهم المفرط للعقلانية والانسجام، كان يميل دائما الى اختزال هذه الألغاز الكامنة في النص، مرتكزا في ذلك على اليقينيات المستمدة من أمكنة أخرى فى النص، على أن القراءة المعاصرة وهي تقوم بحصر هذه التعقيدات، ستحاول أن تستثمرها، وأن تشكك هكذا انطلاقا من هذه التعقيدات في اليقينيات السهلة.

وهكذا فالبيت الشعري الأول في قصيدة"خطوات" لفاليري (" خطواتك اطفال لصمتي... ") يؤسس على الفور مفارقة يجب أن نقوم بحلها، كيفما كانت التأويلات التي سنعطيها بعد ذلك الى"الخطوات" أو حتى الى"الصمت". فكيف يمكن لخطوات (صوت أو ايقاع) أن تولد من الصمت؟ والحال ان كل تفسيرات القصيدة قد طمست المفارقة عن طريق تسويغات عقلانية شديدة الضحالة (من نوع يجب أن يسود الصمت لتسمع الخطوات) . إن أخذ هذه المفارقة بعين الاعتبار يقود القارىء باتجاه المنطق الأسطوري، والى القيام مثلا بتقريب ذلك بالاعتقاد الفيتاغوري الذي يرى أن الموسيقى نشأت من الصمت، وهو الأمر الذي يقودنا الى الخلفية الأسطورية لهذه القصيدة التي تظهر بسيطةعن خطأ.

وبالتحليل الملموس فان هذا الجدل بين اليقين والشك يظهرأكثروضوحا عندما نحلل النصوص المحيرة. وسنجد تأكيد ذلك في الانجاز التربوي الذي طوره فيليب هامون P.Hamon وهو بصدد تحليل القصيدة النثرية لرامبو"حكاية" المشهورة بابهامها. فبارتكازه على الثنائية المنهجية

المقروءة/والابهام (وهي بديل لما سأقترحه لاحقا)، يبين فيليب هامون كيف تكبح عناصرالمقروئية القارىء، في حين أن عناصر الابهام تثير ابداعيته وذاكرته الثقافية، وتفتح من هنا المجال نحو تعدد النص (١٩٧٩: ٤٥٣- ٤٥٤).

وأخيراً فانه من المهم ا، نلاحظ أن مدرسة كونستانس Constance شكلت، حول هذا الجدل بين اليقين والشك بالتدريج، المحاور الكبرى لجمالية التلقي.

٢ ـ نص القارىء:

يركز التصور الكلاسيكي للقارىء خاصة على ضرورة امتلاك الشفرة اللغوية. وقد اظهر المنظور المعاصر نقص هذه الوضعية، كما سبق للتداولية ان بينت الأهمية القصوى للافتراضات في كل فعل تعبيري. ولكننا إذا قبلنا أن لغة الأدب هي بالأحرى لغة رمزية، يهيمن عليها التلميح والاستشهاد، بل والسخرية، فسنفهم أن القارىء يجد نفسه بدون انقطاع وهو يستخدم مجموعة غير محدودة من الشفرات الثقافية التي تشكل جزءا كامنافي" نص القارىء" سواء ادمجها هذا الأخير في ذاكرته، أو كان يعلم عن طريق التجربة، في أي قاموس أو موسوعة سيكملها، مع العلم أن القواميس والموسوعات ليست من وجهة النظر هذه الا سجلات للذاكرة الجماعية وأفقا لكل ذاكرة فردية.

إن النص(النموذجي) بالنسبة للقارىء يجب أن يشتمل اذن على:

ـ الشفرات الثقافية الواسعة: من رموز وصور وسرود أسطورية وكليشهات أدبية وتلميحات ادبية وخططات topoi ومواضع أخرى مشتركة لاتتوقف أى ثقافة على الرجوع اليها دائما بصيغة تلميحية.

- المعرفة بالمتطلبات والبرامج السردية الخاصة بالأجناس الأدبية الكلاسيكية وبالأجناس الفرعية المعاصرة او الشعبية (الميلودراما والحكاية الأسطورية وغيرهما).

- جدول غني نسبيا بالبنيات النصية من الخطاطات البرهانية بالنسبة للنصوص البرهانية، أو السيناريوهات بالنسبة للنصوص الحكائية. وبدون شك فان الحدث في السيناريو هو الأكثر وضوحا(١٠)، ذلك لأن كل حكي يستخدم بهذا القدر أو ذاك، وبايجاز، مقاطع حكائية مقولية Stéréotypées، ومن هنا يفترض فيها أن تكون معروفة من لدن القارىء. فامكانية فهم هذه المحكيات ترتكز إذن على قدرتنا على معرفة السيناريو كما تم استعماله، وإن بشكل حدسي.

- امتلاك امكانيات طرق المنطق المختلفة التي يمكن استخدامها في العمل الأدبي لكي تتم القراءة الجيدة لمختلف النصوص، وهي طرق:

- المنطق الفاصل disjonctive بالنسبة للعوالم البسيطة (الملاحم، الحكايات، الحكايات الاقناعية).

- المنطق اللا ـ فاصل non - disjonctive (الذي بينت جوليا كريستيفا طريقة عمله في نص الرواية)، وهو المنطق الخاص مثلا بالرواية، حيث تكثر الازدواجات والفخاخ.

- المنطق الرابط Conjonctive الذي يتنبأ بإمكانية الاتحاد المنسجم بين الأضداد، مثل مايقع ذلك في الصورة الأسطورية الخنثوية androgyne ، وهو منطق ساد السرود الأسطورية وحاول الرومانسيون الألمان استثماره مرة أخرى.

- المنطق المفارق، الحاضر دوما في الشعر المعاصر.

- المنطق القابل للتناقض بالنسبة للأعمال ذات التوجه الحلمي (القصائد والسرود السوريالية)، وبالنسبة لبعض نصوص الروايات الجديدة (روب ـ غربي، وبنجي) إلخ.

ـ وبلا شك فاننا نرى أن القارىء النموذجي" شكل اسطورة بشكل ما. ومع ذلك، فهو الذي يتوجه اليه أى كاتب، كما يشير الى ذلك وبصيغة طريفة إرنست جانجر E. Junger: " فإذا ما أظهر الجمهور المحترم أنه لم يستطع فهم هذه الملاحظة أو تلك، فليس فقط لأنه يجهل:

بعض الكتب

والتاريخ

والأسطورة

والآداب الكلاسيكية والعالمية،

بل ولأنه كذلك لايتوفر على أدوات اللغة:

كالنحو

والعروض

وعلم الاشتقاق

وسحر الأصوات "[١١].

٣ ـ العلاقة بين النص والقارىء:

يعتبر هذا الحقل الثالث بالفعل الأهم في التحليل. وسنبين من خلاله كيف يتم اللقاء ويتطور بين النص المقروء ونص القارىء، ثم النتائج التي نصل اليهابالنسبة للدلالة التي تنتج عن هذا اللقاء[١٢].

إن فهم النص، هو أن نقدم أولا عن موضوعه فرضية أو عدة فرضيات دلالية. ولكن كيف تأتي هذه الفرضيات الى ذهن القارىء، وبالخصوص إذا كان النص ملغزا énigmatique، في لحظة ما، قادرا على التجميع الشامل للنص دفعة واحدة؟ إن الفرضية الأكثر بساطة هي اننا نفترض دائما أن هناك في النص المقروء معرفة ضمنية لنص، أو

لمجموعة من النصوص السابقة المقروءة والمفهومة سلفا (انظر أوتن ١٩٨٢: ٣٩-٤٨). وفي النص الحكائي مثلا، فإن عملية التعرف الى النص تتم في اغلب الأحيان عن طريق السيناريو، وذلك بلا علم الذات التي تعتقد أنها تكتشف معنى، والتي إذا كانت منتبهة يمكن أن تلاحظ أن النص المقروء يذكرها بمعنى آخر كانت قد عرفته في السابق.

وقد اوضح بنفنيست E. Benveniste بجلاء في مقال اساسي العلاقات المختلفة التي تقيمهاالذات المتكملة مع الكلمة (العلامة) ومع الخطاب،" فالعلامة يجب أن نتعرف عليها، والخطاب يجب أن نفهمه"[١٣]. ونحن لايسعنا الا الاتفاق مع هذا التمييز. غير أنه يمكن لنا أن نتساءل ما إذا كان هناك، في بداية الفعل العجيب "للفهم" نوع من "التعرف" ليس بين كيانين (كما هوالحال بالنسبة للكلمة) ولكن بين خطابين يقرب بينهما تماثل دقيق جدا.

إن عملية القراءة تشتمل بشكل تخطيطي على المراحل التالية:

ا ـ البحث عن فرضية دلالية شاملة واختيارها(إنها"البنية الدلالية الكبرى" في اللسانيات النصية). وتتحقق هذه المرحلة عن طريق التعرف الضمني على السيناريو(أو على مجموعة من السيناريوهات) بالنسبة للنصوص الحكائية، وعلى التيمة المقولية بالنسبة للنصوص الشعرية.

ولكي يتم وصف السيناريو والتيمة بشكل دقيق. يجب أن يكون تطورها وفق انسجام كبير من حيث المعنى، أى وفق تشاكل معين. وبالملموس فان هذا الأخير يمكن أن يتحقق كبنية دلالية دنيا وكلفظ بجدين.

واختيارالبنية الدلالية هذه هو أمر حاسم، ذلك لأنه يتحكم في كل العمل اللاحق. والحال أننا، وانطلاقا من العملية الأولى، نرى أن القارىء يجب أن يقوم بمبادرات مهمة، وبالطبع فان بعض الروايات المنظمة بشكل قوي تظهر وكأنها "تمد العصا" الى القارىء، في مكان ما من مسارها

(في النهاية في معظم الأحيان)، وذلك بمنحه أكثر تجريداً يبدو كقاعدة جيدة لبناء التشاكل.

إنه الحال عند بلزاك في معظم الأحيان، ففي الأب جوريو Le Pére Gotiot مثلاً، نجد في الصفحات الأخيرة هذا النوع من تلخيص المسارات التي يحققها راستينياك، هذا الذي يمكن اعتباره ذاتاً في البحث:

لقد شاهد تغييرات المجتمع الثلاثة الكبرى: الخنوع والصراع والثورة، العائلة والعالم وفوتران، ولم يكن يتجزأ علي اتخاذ القرار. فالخنوع كان مملاً، والثورة مستحيلة، والصراع مشكوكاً فيه(١٤).

فهذه الثلاثية المبنية بشكل قوي تتيح بالفعل تنظيم الرواية بطريقة جيدة. بيد أن اكتشافها وفهمها كأساس في القراءة يعودان إلى القارىء، بالإضافة إلى ذلك فإن التجربة أظهرت أن إعادات بناء أخرى، انطلاقاً من نماذج دلالية أخرى فعلية أو مضمرة في النص، هي أيضاً ممكنة. ومن هنا يظهر التعدد المؤكد الذي يفرض على القارىء أن يختار.

وعلي الأقل يجد القارىء نفسه في وضعية مريحة، ذلك لأنه يتكىء على موضع ما في النص. لكنه ليس من النادر ألا يمنح النص حتى الكلمات التي نستخدمها في تأويله. وهكذا فان الخماسية Lequinti الموجزة "الوداع" لأبو لينير ظلت تفهم حسب الاتفاق التقليدي للقراء كقصيدة عن نهاية حب، غير أنه لا كلمة "الحب" أو أي من بدائلها توجد في هذا النص الذي يستخدم التلميح بدون انقطاع.

ب ـ إن اختيار الاساس الدلالي يجب بالضرورة أن يصاحبه اختيار للمنطق الذي يجمع بين حدود النموذج. وكما سبق أن ذكرت سابقاً، فهناك اصناف متعددة من المنطق، ويستحيل أن يشير بشكل ظاهر إلى منطقه الذي يتضمنه.

ج ـ وانطلاقاً من اختيار التشاكل والمنطق اللذين يحددان الانسجام، يمكن للقراءة أن تعمل على مجموع النص لكي تجعله ذا معنى. وهذا

العمل الـذي يمكـن تسميته بـ "التشكيل الايدولوجي" هـو تحويـل حقيقـي للنص الذي تعالج مختلف كموناته الدالة وفق عمليات متنوعة:

- فنحن نقوم بالتكليف: عن طريـق التلخيـص الـذي يقـرب ويربـط بيـن مواضع النص التي نعتبرها أساسية.

- ونترجم: بإزالـة الالتباسـات وبتوضيـح التلميحـات وباعطـاء الرمـوز والصور ومعانيها، إلخ. وقد نذهب في هذه الترجمة في بعض الأحيان إلى قلب بعض المقاطع.

- ونضيف: فالقراءة يجـب أن تضيـف العلاقـات المنطقيـة التـي غالبـا مالاتكون موجودةفي النصوص الأدبية، وأن تملأ كذلك" الخانات الفارغة" التي يقوم ترتيب السيناريو مثلا بغظهارها(١٥).

- ونحذف: فالقارىء يمر مرور الكرام على العناصر الصعبة القياد فـي عمـل الدلالـة التـي ينجزهـا، ويمكـن أن يجعلهـا مجـرد" تفـاصيل" أو"استطرادات".

وباختصار، فكل قراءة يتم انجازها بوضوح يمكنها أن تـبرز مواضـع المقاومـة أو"البقايـا".وقـد أظهـرت التجربـة أن هـذه المواضع هـي التـي يمكـن فـي الغـالب ان تصبـح نقـط انطـلاق للقراءاتالجديدة.

إن تحليل القراءة يكشف إذن أن " عنفا "(١٦) حقيقيـا يقـع علـى النـص لكي يتم اخضاعه الى انسجام عقلاني.(١٧) وهذا ما يمكننا من تحديد حدود القراءة تحديدا جيدا. ويجب الاعتراف بذلك لأن لغة النـص الأدبـي ليسـت من طبيعة لغة التعليق فهي لغة رمزية متعددة واكثر تحررا ومرونة. ومن حاجـة القـارىء الـى الفهـم (وحقـه المشـروع أيضـا) فإنـه يقـوم بترجمـة حقيقيـة، فهويحـاول أن يجـذب النـص الـى عالمـه. وأن يدرجـه داخـل ايدويولوجيته، لكن بدون أى نجاح، فالنص يوجد دائمـا هنـاك. لذلـك فـان نهاية أى قراءة تكون مصحوبة في معظم الأحيان بشعور من عـدم رضـى عميق.

الهوامش

١ ـ أعني بالقراءة هنافقط التاويل المركز(أو المعقلن) الذي ينجز حول النصوص، مع الافتراض ، أن النص الواحد يمكن دائما أن يخلق اكثر من تأويل واحد، فأنا اذن لا أهتم بالقراءة الانبثاثيةdisséminante التي وضع نظريتها كل من دريدا، وبارط، وقامت بتطبيقها بنباهة لوسيت فيناس Lucette Finas في صخب ايريس Le Bruit d'Iris ـ فلا ماريون ١٩٧٨.

٢- R. Barthes s/z. Essai. Paris, Seuil ١٩٧٠, p١٦.

٣ ـ هي الفرضية التي تنطلق منها جميع النظريات المعاصرة للقراءة ، وفيمايلي مثالان عن ذلك:

م.شارل M. Charles :"لاتوجد حقيقة النص، فالنص لايوجد الا بالعمل الذي يقع عليه وباللذة التي يجلبها"(١٩٧٩: ٤٠٤).

ف. روتن F. Rutten :"إننا لانقرأ النص، النص يوجد بوجود القراءة"(مجلة العلوم الانسانية.177 (١٩٨٠ ص٨٣).

٤ ـ إن ماأسميه"مواضع اليقين" هي جزء كبير منها" الوسائل والرموز الأسلوبية للقراءة" التي قام فليب هامون بوضع فهرس غني لها النص الأدبي واللغة الثانية(١٩٧٧: ٢٦١ـ٢٨٤) ونفس المفهوم يسميه تان فان وامبرطو ديك ايكو (١٩٨٥: ١١٩ـ١٣٢)"مؤشرات الموضوع"

٥ ـ تتطابق وحدات الأحداث مع الأفعال.

٦ ـ R. Barthes, "les suites d'action",dansl,aventure semiologique, paris, seuil, 1985 - p. 217.

7 - l. Dallenbach, "reflexite et lecture", Revue des sciences humaines, 177(1980), pp. 23 - 37.

٨ ـ حول هذه النقطة انظر مثلا ف. فلاهو F. Flahaut " حول دور التمثيلات المفترض اشتراكها في التواصل". اتصالات ـ connexion ـ ٣٨ (١٩٨٢).صص ٣١ـ٣٧.

٩ ـ R. Barthes - Critique et vérité . Paris, Seuil,١٩٦٦, pp.٤٨-٥١.

١٠ ـ حول دور السيناريو في القراءة انظرأوتن) (١٩٨٢: ٤٤ ـ ٤٦).

١١ ـ e. junger - l,auteur et, bourgeois, ١٩٨٢, p.٣٤

١٢ ـ بالنسبة لهذا القسم كله، أستوحي من أبحاث ف.روتنيV.Renter (١٩٧٤ ـ١٩٧٩) ـ مشكلة السرد السميوطيقي وبالأخص المعني والدلالة في حكاية شفوية برازيلية.

١٣ـ e. Benveniste,"sémiologie de la langue"Problémes de linguistique générale11 , Paris, gallimand,١٩٧٤,٦٤,٦٥.

١٤ـ H. De Balzac, le pere gariot, paris, garnier - flammarion, p.٢٢٦.

١٥ ـ وهي العملية التي يطلق عليهافرانز روتن F. Rutten اسم "Colmatage textuel""حول مفهومي النص والقارىء مجلة العلوم الانسلنية ١٧٧(١٩٨٠) صص٨٠ ـ ٨٤.

١٦ ـ لقد تحدث هايدجرفي السابق عن العنف الحتمي للتأويل:" إن كل تأويل ينبغي بالضرورةأن يستعمل العنف لكي ينتزع مما تقوله الكلمات ما تريد قوله"(نقلاعن إ.بانولسكي "E. Panolsky المنظور كشكل رمزي"- باريز - مينوي ١٩٨٥،ص٢٤٨).

١٧ ـ يذكر ميشال شارل M. Charles:" إذا كان كل تأويل ينبني بالضرورة على فكرة انسجام النص، فان الانسجام ليس في حقيقة الأمر الا انعكاسا لهذا التأويل نفسه. فالشيىء الأدبي ليس انسجاما ولانسقية".(١٩٧٩:٣٩٥).

- المراجع المعتمدة :

- BARTHES (Roland) : " Sur la lecture", dans le Bruissement de la langue , Essais critiques , t. IV, Paris , Seuil, 1984, pp. 37-47.
- CHARLES (M) : Rhétorique de la lecture , Paris, Seuil , 1977 (Poétique)
- " " : Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris , Grasset, 1985 (Figures).

- HAMON (ph) : " Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique ", Littérature , 14 (mai 1974), pp. 114-122.
- " " : " Texte littéraire et métalangage ", Poétique, 31 (Sep 1977) pp. 261-284.
- " " : " Narrativité et lisibilité", Poétique, 40 (Nov.1979)
- ISER (W) : L'acte de lecture , théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mandage, 1985(philosophie et langage)
- JAUSS (H.R) : Pour une esthétique de la réception , Paris , Gallimard, 1978 (Bibliothèque des Idées).
- OTTEN (M) : " La lecture comme reconnaissance ", Français 2000, Bulletin de la société belge des professeurs de français 104 (Fev. 1982), pp. 39-48.
- " " : " Le travail du lecteur . A propos de " la Mort des amants"de Baudelaire ", dans Itinéraires et plaisirs textuels, Mélanges offerts à Raymond Pouilliart, Louvain - la - Neux, 1987 (Travaux de la Faculté de philosophie et lettres).
- PICARD (M) : La lecture comme jeu , Essai sur la littérature, Paris, Minuit, 1986 (critique) .
- RENIER (V) : Le problème du récit sémiotique , cours et Documents de l'institut de linguistique de l'Université de Louvain 3, 1974.
- " " : " Sens et signification dans un conte oral brésilien ", les lettres Romanes, XXX III (1979) , 1 pp. 13-31
- TODOROV (T) : " La lecture comme Construction ", dans les genres du discours , Seuil, Paris, 1978 (Poétique) .

- مجـــلات (أعداد خاصـــــة) :

- Théorie de la réception en allemagne, Poétique, 39 (Sep. 1979) .
- L'effet de lecture , Revue des sciences humaines, 177 (1980)
- Lire et comprendre, cahiers du CRELEF (Besançon) 13 (1981)
- Le texte et ses réceptions, Revue des sciences humaines , 189 (1983)
- Lire ou ne pas lire , le français aujourd'hui, 61 (mars 1983) .

